# جدید ادب کی سرحدیں

جلد اوّل

قمر جمیل

# جدید ادب کی سرحدیں

(جلد اول)

قمر جمیل

مکتبۂ دریافت

بی-۵ قمر پلازہ گلشنِ اقبال- بلاک ۳ کراچی

| | | |
|---|---|---|
| ناشر | : | کاشف جمیل |
| | | مکتبہ دریافت |
| | | بی۔۵، قمر پلازہ، گلشن اقبال، |
| | | بلاک ۳، کراچی۔ فون ۴۹۹۰۷۹۹ |
| سرورق | : | آصف جمیل |
| کمپوزنگ | : | اقراء کمپوزنگ سروسز |
| | | فون نمبر۔۶۶۵۱۳۵۸ |
| مطبع | : | ذکی سنز پرنٹرز |
| | | ایوریڈی چیمبرز |
| | | نزد روزنامہ جنگ کراچی۔ |
| قیمت | : | ۵۰۰ روپے (جلد اول، جلد دوم) |
| سال اشاعت | : | فروری ۲۰۰۰ء |
| تعداد | | ۵۰۰ |

# انتساب

طلعت حسین کے نام

قمر جمیل

# فہرست

# جدید ادب کی سرحدیں

## (جلد اوّل)

# فہرست

# جدید ادب کی سرحدیں

## (جلد دوئم)

# قمر جمیل نئے تناظر میں

یہ غالباً ۱۹۶۰ء کے اواخر کی بات ہے حلقۂ اربابِ ذوق کی ایک تنقیدی نشست میں قمر جمیل نے اپنی غزل تنقید کے لیے پیش کی اس غزل کے چند اشعار مجھے آج بھی یاد ہیں۔

درد کو دینِ سخن جانتے ہیں
ہم کہ آرائشِ فن جانتے ہیں

یہ ستاروں میں بھٹکتی ہوئی رات
ہم اسے اپنی تھکن جانتے ہیں

ایک پردہ ہے بیاباں کے قریب
جسے دیوارِ چمن جانتے ہیں

جس جگہ بیٹھ کے روتی ہے بہار
ہم اسے کُنجِ چمن جانتے ہیں

یوں تو لب و لہجہ ہزار رکھتے ہیں لیکن قمر جمیل کا اندازِ سخن معانی کے نئے در وا کر دیتا ہے۔ ہر شعر میں لُطفِ سخن موجود ہے۔ روایت اور انفرادی صلاحیت نے مل کر اس غزل کو تخلیقی اور جمالیاتی اقدار سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اس غزل میں روایت بھی بال کھولے سو رہی ہے اور جدید حسیّت بھی انگڑائی لے رہی ہے اور یہی دو پہلو قمر جمیل کے شاعرانہ جوہر کے دو بنیادی رنگ ہیں جن کی

آمیزش سے رنگوں کی ایک دنیا پرطاؤس کے مانند ہماری آنکھوں کو دعوتِ نظارہ دیتی ہے۔ قمر جمیل کو اپنے تخلیقی شعور کی رنگارنگی کا پورا احساس تھا جسے وہ خواب کی علامت میں اس طرح بیان کرتے ہیں

رقص کرتے ہیں خواب میں طاؤس
پاؤں میں باندھ کر چمن جیسے

پرطاؤس کو مرزا عبدالقادر بیدل اور مرزا غالب نے ایک ماورائی جہت دی اور اپنے فلسفۂ حُسن کی وسعتوں کو پرطاؤس میں سمیٹ لیا ہے لیکن قمر جمیل نے پرطاؤس کی رنگارنگی کو ادبی ڈسکورس کی کثیرالجہتی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اس کے علاوہ یہ شعر اردو شاعری کے لافانی اشعار میں شامل کیے جانے کے لائق ہے۔ اس کا جمالیاتی اور تخلیقی افق بیحد وسیع ہے۔ اس شعر کا ہر لفظ ناگزیر حیثیت کا مالک ہے اور آرٹ کی ناگزیریت (Inevitabilty) کا جمالیاتی مظہر ہے۔ اپنی امیجری اور معنویت کے اعتبار سے قمر جمیل کے یہ اشعار بھی ان کے تخلیقی شعور کی پختگی اور انفرادیت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

یہ پیالہ ہے کہ دل ہے یہ شراب ہے کہ جاں ہے
یہ درخت ہیں کہ سائے کسی دستِ مہرباں کے
مجھے یاد آ رہے ہیں وہ چراغ جن کے سائے
کبھی دوستوں کے چہرے کبھی داغ رفتگاں کے

خواب میں جو کچھ دیکھ رہا ہوں اس کا دکھانا مشکل ہے
آئینے میں پھول کھلا ہے ہاتھ لگانا مشکل ہے

نہ یہ لالہ زار اپنے نہ یہ رہگذار اپنی
وہی گھر زمیں کے نیچے وہی خواب آسماں کے

ڈالیاں جھک گئیں شام کے بوجھ سے
رات زنجیر پھولوں کو پہنا گئی

میں تھا میرے خواب کے اندر سرو و چنار کے سائے تھے
اس کے آگے افواہیں تھیں یاروں کی پھیلائی ہوئی

اُڑ چکی تھیں شاخوں سے بلبلیں بہاروں میں
ہم نے صرف شاخوں پر گل کھلے ہوئے دیکھے

ابھی تو مٹی پہ چل رہے ہو
ستارہ بن کر نکل نہ جانا

رات دریا آئینے میں اس طرح آیا کہ میں
یہ سمجھ کر سو گیا دریا نہیں اک خواب ہے

ہم بادِ بہاری ہیں کبھی آ کے تیرے پاس
اے دوست تجھے نیند سے بیدار کریں گے

کسی کی آنکھ میں کاجل کہ جام جم میں ہے رات
کہ دشتِ جاں سے الگ چشمِ نم کے پھول کھلے

قمر جمیل جرمن شاعر ہائینے کی طرح عظیم شاعر تو نہیں لیکن ان کا شاعرانہ مسلک بغاوت کے عنصر سے کبھی خالی نہیں رہا وہ صحیح معنوں میں ایک Artist in Revolt ہیں۔ ان کی پابند نظم "آخری سلام" انسانی صورتِ حال کا احاطہ بھی کرتی ہے اور اعلیٰ انسانی اقدار کا نصب العین بھی پیش کرتی ہے۔

راں بو نے کہا تھا کہ شاعر پوری انسانیت کے لیے جوابدہ ہے۔ یہاں تک کہ وہ پوری فطرت کے لیے بھی جوابدہ ہے۔ "آخری سلام" اس ذمہ داری کا ایک خوبصورت استعارہ ہے جو انسان دوستی کے افق پر چمک رہا ہے۔

قمر جمیل کا تخلیقی شعور پابند شاعری کا پابند نہیں وہ نئی وسعتوں، نئے امکانات کی تلاش میں بہت جلد فکر و فن کی نئی وادیوں میں جا نکلتا ہے۔ آزادی اور مزید آزادی انہیں نثری نظموں تک پہنچادیتی ہے۔

قمر جمیل کی نثری نظمیں ان کے ادبی، جمالیاتی آدرش کی تکمیل میں ایک خاص کردار ادا کرتی ہیں۔ بادلیر نے نثری نظموں کے لیے شاعرانہ جذبے (Poetic Sentiment) اور شاعرانہ امیج (Poetic Image) کو لازمی قرار دیا ہے۔ ان کی نثری نظموں میں شاعرانہ جذبے کی لہریں مسلسل بہتی رہتی ہیں۔ ان کا شاعرانہ امیج نثری نظم کو فن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ان کی دو مشہور نثری نظمیں "چڑیوں کا چرچ" اور "سوپر کیٹ جذبے" امیج اور وجدان کی تخلیقی سرگرمی سے لبریز ہیں۔ ان نظموں میں خیال کی منشوری تقسیم در تقسیم نظر آتی ہے جسے میلارمے نے Prismatic Subdivision of Idea کا نام دیا تھا۔

قمر جمیل نے اپنی نظموں کو انسان کی وجودی صورتِ حال سے جوڑ کر زیادہ Relevant بنا دیا ہے۔ جس طرح دھنک کے رنگوں کی اپنی ایک جمالیاتی اہمیت ہوتی ہے۔ اسی طرح قمر جمیل کی نثری نظمیں بھی اپنی ایک معنویت اور جمالیاتی جواز رکھتی ہیں۔ قمر جمیل نثری نظم کے سب سے اہم شاعر ہی نہیں اس کے سب سے زیادہ باشعور نظریہ ساز (Theorist) بھی ہیں۔ انہوں نے نثری نظم کی ایک ادبی تھیوری مرتّب کی ہے اور نثری نظم کی ہئیت کو برت کر بھی دکھایا ہے۔ ان کی نظری اور اطلاقی کاوشوں نے نثری نظم کو تخلیقی وقار سے آشنا کیا اور آج نثری نظم ایک جمالیاتی طرزِ اظہار کے طور پر اردو ادب میں تسلیم کر لی گئی ہے اور اس طرح جدید حسیّت نے اظہار کے نئے وسائل تلاش کر لیے۔ مروجہ

اصناف شاعری سے قمر جمیل کی بغاوت تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس نئی حسّیت نے جن شاعروں کو متعارف کرایا ان میں سیما خاں اور کزی، فاطمہ حسن، شائستہ حبیب، نسرین انجم بھٹی، عذرا عباس، عبدالرشید، انور سین رائے، طلعت حسین، سیّد ساجد، سارا شگفتہ، محمود کنور (مرحوم)، تنویر انجم، افضال احمد سیّد اور کئی اہم نام شامل ہیں۔ جن کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ قمر جمیل کی نثری نظمیں جدیدیت تک محدود نہیں بلکہ مابعد جدید کی جانب ان کا سفر جاری ہے۔ انھوں نے جدید مضامین اور نثری نظموں پر مشتمل ایک ادبی رسالہ "جائزے" کے نام سے شائع کیا جس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ چند سال پہلے انھوں نے "دریافت" کے نام سے ایک رسالہ نکالا جو برصغیر میں مابعد جدید ثقافت (Post Modern Culture) کا سب سے اہم اور نمائندہ رسالہ بن گیا۔ اس مجلّہ میں پسِ جدید ثقافت سے متعلق مضامین اور اداریے شائع ہوتے رہے۔ موجودہ کتاب ان اداریوں اور مضامین پر مشتمل ہے جو "دریافت" اور بعض دوسرے ادبی رسالوں میں اشاعت پذیر ہوتے رہے۔ قمر جمیل کے یہ مضامین صرف غیب سے نہیں آئے ہیں بلکہ ان کی فکر اور اُن کے مطالعہ کا نچوڑ ہیں۔ جن میں عصرِ حاضر کی ادبی سچائی کی بڑی خوبصورت تصویر پیش کی گئی ہے۔ ان مضامین کے موضوعات کی وسعت کافکا کے فن کے مطالعہ سے لے کر ساختیات پس ساختیات اور دریدا کی ردِ تشکیل (Deconstruction) تک پھیلی ہوئی ہے۔ شاعری، فکشن اور تنقید کے پسِ جدید کلچر کا ان مضامین میں گہرا مطالعہ کیا گیا ہے۔ انھوں نے مغربی کتابوں کے صرف ترجمے نہیں کیے بلکہ اس نئی ادبی تھیوری کو اپنے کلچر سے مربوط کر دیا ہے اور بعض انفرادی مطالعے بھی کیے ہیں۔ قمر جمیل کے مضامین کا سب سے نمایاں پہلو مابعد جدید ثقافت کا تعارف ہے لیکن ان کا اندازِ تحریر ان کی انفرادی صلاحیت کا نقشِ دائمی ہے۔ وہ ان مشکل مباحث کو دلکش و دلاویز طریقے سے پیش کرنے پر پوری طرح قادر

ہیں۔ نئی ادبی تھیوری کے افق پر چمکنے والے ستاروں کا وہ صرف تعارف ہی نہیں کراتے بلکہ یہ چمک خود ان کی تحریروں میں بھی موجود ہے لیکن سوال یہ ہے کہ یہ نئی ادبی تھیوری دراصل ہے کیا؟ اور قمر جمیل نے کس طرح اس نئے ادبی نظریہ کا اپنے مضامین میں استقبال کیا ہے۔

فرانس میں وجودی تحریک سارتر اور کامیو کی تحریروں میں اپنے نقطۂ عروج تک پہنچ گئی۔ اب لوگ نئی فکر اور تازہ کاری کی ضرورت محسوس کرنے لگے۔ وقت کے کام و دہن نے نئے ذائقوں کا مطالبہ کر دیا۔ تاریخ کے ارتقائی عمل نے حقیقت کے نئے گوشوں کو بے نقاب کرنا شروع کر دیا۔ پرانا ناچ ختم گیا اور نئے رقاص نئے انداز سے نمودار ہو گئے۔ وجودیت کی جگہ ساختیاتی فکر وجود میں آ گئی۔ وجودیوں نے جو نظامِ فکر دیا تھا اس میں انسان دوستی کا پہلو اور معنی کی گمشدگی کا تاثر سب سے زیادہ نمایاں تھا۔ ساختیات نے وجودی ترجیحات کو یکسر بدل دیا۔ فرد غائب ہو گیا اور تاریخ کا شاندار قالین لپیٹ دیا گیا۔ فرد کی مقصودیت کی جگہ لسانی نظام نے اور ماضی میں جھانکنے کی جگہ ایک زمانی نقطۂ نظر نے لے لی۔ وحدت نے کثرت کے لیے جگہ خالی کر دی۔ معنی کا طلسم التوائے معنی نے توڑ دیا اور ادبی تخلیق کا سفر دوسری سمت میں شروع ہو گیا۔ یہ دوسری سمت پہلی سمت کی نفی نہیں بلکہ سفر کے نئے مرحلے کی نشاندہی کرتی ہے۔

ساختیاتی فکر کی ابتداء تو فرانس میں ہوئی لیکن اس نے اپنے ارتقائی مراحل برطانیہ اور خاص طور پر امریکہ میں طے کیے۔ برصغیر کے ساحلوں پر یہ لہریں قدرے تاخیر سے پہنچیں لیکن آج برصغیر پاک و ہند میں ساختیاتی فکر اپنے پورے عروج پر ہے۔ اس سلسلے میں کئی کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں ان میں سب سے اہم اور تاریخ ساز کتاب ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" ہے۔ اس کتاب میں ساختیاتی نظریۂ ادب کے تقریباً تمام پہلو اور اہم اجزاء اردو ادب کے قارئین کے سامنے پیش کر دیے گئے۔

ڈاکٹر نارنگ بلاشبہ اس نئی ادبی تھیوری کے اردو کے سب سے اہم نقاد اور نظریہ ساز ہیں جن کا یہ ادبی و تنقیدی کارنامہ انھیں ہمیشہ زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کی اس اہم تالیف و تصنیف کے بعد قمر جمیل کے مضامین کا یہ مجموعہ اپنی اہمیت کے اعتبار سے منفرد ہے۔ قمر جمیل کے یہ مضامین برصغیر میں ساختیاتی نظریۂ ادب کی ترویج و اشاعت میں ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ مضامین تخلیقی ادب کی ماہیت کو سمجھنے میں ہماری رہنمائی کرتے ہیں اور اردو کے تنقیدی ادب میں نئے ادبی نظریے کی صورت گری میں ہمیں چند قدم آگے بڑھاتے ہیں۔ جس طرح میراجی کے مضامین نے ہمیں چند قدم آگے بڑھایا تھا۔ قمر جمیل کی نثری قوّت صرف لاشعور سے ماخوذ نہیں انھوں نے شعور کی تجزیاتی قوّت سے بھی استفادہ کیا ہے۔ وہ ایک ایسے نثر نگار ہیں جو اپنے قاری کو پوسٹ ماڈرن کلچر کی دہلیز تک پہنچانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ آگے سفر کرنے کی ان کی اپنی کوئی ذمہ داری نہیں۔ باقی مرحلے قاری کو خود طے کرنے ہوتے ہیں۔ قمر جمیل کی تحریریں قاری میں ذوقِ سفر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ کارِ تسخیر تو ہر قاری کی اپنی انفرادی ذمہ داری ہے۔

یوں تو اس مجموعہ میں سارے مضامین ہی ادبی اہمیت کے حامل ہیں۔ جو اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے صفِ اوّل کے مضامین میں ہیں اور ہمارے سامنے فکر و نظر کے نئے دریچے کھول دیتے ہیں جن کی تفصیلات میں جانے کا یہ موقع نہیں لیکن ان کا مضمون "رسالہ در مغفرتِ استعارہ" پس جدید ثقافت کا نمائندہ مضمون ہے۔ یہ مضمون قمر جمیل نے اس لیے لکھا کہ صرف قمر جمیل ہی ایسا فکر انگیز دلکش اور تاریخی مضمون لکھ سکتے تھے۔ یہ مضمون جدید ادب کی آخری سرحدوں سے اپنا آغاز سفر کرتا ہے اور مابعد جدید ثقافت کا مرحلہ بڑی خوش اسلوبی سے طے کرتا ہے۔

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

قمر جمیل کے یہاں بازگشت بھی ہے اور پیش رفت بھی وہ تاریخی شعور، شعری روایات کی اہمیت کے ساتھ ساتھ مستقبل کے بھی اداشناس ہیں۔ استعارے کے متعلق لکھتے ہیں:

"مولانا حالی استعارے کو بلاغت کا ایک رکنِ اعظم سمجھتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ استعارہ تمثیل اور کنایہ شاعری میں جان ڈالنے والی چیزیں ہیں۔ لیکن اچھے شاعر کو حالی کی یہ نصیحت کبھی نہیں بھولنی چاہیے کہ استعارہ بعیدالفہم نہیں ہونا چاہیے ......... ارسطو کے قول کے مطابق استعارہ کسی سے سیکھ کر نہیں لکھا جاسکتا اور یہ کہ استعارہ جینیس کی علامت ہے ....... استعارہ مر بھی جاتا ہے۔ عسکری صاحب کے خیال کے مطابق مولانا حالی وغیرہ استعارے سے خوفزدہ تھے ........ استعارے کے سلسلے میں ارسطو نے حِس ادراک اور حِس وجدان کا ذکر کیا ہے اسی کو بہت شدّت اور تفصیل کے ساتھ ہمارے عہد میں کروچے نے بیان کیا ہے آرٹ کا بنیادی تعلق وجدان سے ہوتا ہے یعنی استعارہ وجدان سے جنم لیتا ہے۔"

آگے چل کر قمر جمیل کہتے ہیں:

"استعارے تکرار سے مرجاتے ہیں محاورے بن جاتے ہیں اور ہر زبان میں ان مردہ استعاروں کی بہتات ہوتی ہے ..... سوال یہ ہے کہ آخر استعارے تکرار سے مر کیوں جاتے ہیں اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ شاعری اور فکر دونوں تازگی

چاہتے ہیں اور تکرار سے یہ تازگی باقی نہیں رہتی ......
پرانے الفاظ اور استعارے اپنی حقیقت نمائی کی خاصیت
کھو بیٹھتے ہیں ..... حالی تکرار اور مبالغہ دونوں کو غیر فطری
سمجھتے ہیں۔ یعنی استعارہ کی موت کا سبب فطرت سے
تجاوز ہے۔"

قمر جمیل حالی کے اس تجزیے سے مطمئن نہیں بلکہ صاف طور سے کہتے ہیں:

"حالی کا شاعری کے سلسلے میں تصوّرِ فطرت محلِ نظر ہے
..... استعارہ غیر فطری کیسے ہو سکتا ہے استعارے کی
خوبصورتی ہم پر اپنے شعری وجدان ہی سے کھلتی ہے۔"

اب قمر جمیل استعارے کے زوال کے اسباب ساختیاتی مفکرین کی تحریروں میں تلاش کرتے ہیں جو ان کے نزدیک استعارے کی موت کا بہتر ادراک رکھتے ہیں ان کی پس ساختیاتی قرأت کا خلاصہ یہ ہے۔

۱۔ ژاک دریدا یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا فلسفہ کے متن میں
بھی استعارہ موجود ہوتا ہے۔

۲۔ کیا فلسفہ میں استعارے کی حیثیت بنیادی
(Essential) ہے یا اتفاقی؟

۳۔ دریدا کہتا ہے کہ ابتدائی معانی حسّی اور مادی ہوتے ہیں
لیکن یہ بنیادی طور پر استعارہ نہیں ہوتے ....... یہ
استعارہ بن جاتے ہیں اس وقت جب یہ فلسفیانہ مباحث
میں مروج ہو جاتے ہیں پھر لوگ بھول جاتے ہیں کہ یہ
استعارہ ہیں اور انہیں لغوی معنوں میں استعمال کرنے لگتے
ہیں استعارہ بنانے کا یہی عمل فلسفہ ہے۔"

قمر جمیل کے طرزِ نگارش کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بوجھل اور

دقیق فلسفیانہ مسائل کو ایسی عام فہم زبان میں بیان کرتے ہیں کہ قرأت کا عمل کہیں رکتا نہیں ان کی تحریروں میں غیر ضروری مزاحمت نہیں پائی جاتی۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ وہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں پوری تیاری کے ساتھ اُٹھاتے ہیں اور اسی لیے اس کے ادراک و اظہار پر قادر ہو جاتے ہیں۔ وہ سمجھنے اور سمجھانے دونوں کے قائل ہیں۔ نثر میں بھی ان کا اسلوب شاعرانہ ہوتا ہے ان کی نثر میں بھی تخیئل کی فراوانی محسوس ہوتی ہے اور اس طرح قرأت کا کٹھن مرحلہ آسان ہو جاتا ہے۔

کارِ مشکل بود ما بر خویش آساں کردہ ایم

قمر جمیل کا ادبی رسالہ "دریافت" پس جدید ثقافت کو متعارف کرانے میں ایک اہم اور تاریخی کردار ادا کر چکا ہے۔ قمر جمیل کی تحریروں کی یہ خوبی کچھ کم نہیں کہ ایک طرف تو وہ ماضی کا پورا شعور رکھتے ہیں اور دوسری طرف مستقبل کا دروازہ کھلا رکھتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ یہ سب کچھ حال کی بساط پر ہوتا ہے۔ یعنی ان کی تحریریں یک زمانی کردار کی حامل ہوتی ہیں۔ ان کی شاعری اور نثر دونوں میں باقی رہنے کا امکان پایا جاتا ہے۔ وہ بیک وقت شعور و لاشعور اور عقل و وجدان کے دروازوں پر دستک دیتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں زمانی کردار موجود ہے لیکن ان کی منزل لازمانی ہے جسے حافظ نے اس طرح ادا کیا ہے

ہرگز نہ میرد آنکہ دلش زندہ شد بعشق
ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما

قمر جمیل کو اظہار اور ہیئت سے عشق ہے ان کے ادبی سفر میں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں اور قابلِ قدر ہے وہ ان کا Passion For Form ہے اور یہی جذبہ انہیں ان کے ہم عصروں سے ممتاز کر دیتا ہے۔ ان کی تحریریں ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کا محض تعارف نہیں بلکہ ان کے فہم و ادراک کی ایک ایسی صورت گری ہے جو ادب کی آفاقی اقدار قربت کا شعور بیدار کرتی

ہے اور ہم میں اس لازمانی Ageless حسیّت کا ادراک پیدا کرتی ہے جس کی جانب ساختیاتی فکر اشارہ کر رہی ہے۔ راشد اور میراجی کا تخلیقی سفر جدید حسیّت پر ختم ہو جاتا ہے۔ قمر جمیل نے ہمیں مابعد جدید حسیّت سے آشنا کیا ہے۔ ناصر کاظمی اور منیر نیازی بھی جدید حسیّت میں اسیر ہیں۔ قمر جمیل ایک ایسا فنکار ہے جس کا تخلیقی سفر جدید سے مابعد جدید کی جانب ہے۔ جس کا تخلیقی شعور لازمانی حسیّت سے بہرہ ور ہے اور وجدان و لاشعور کے دائمی سرچشمے سے فیض یاب ہے۔ یہ قدیم انسان ہی ہے جو ارتقائی مراحل طے کرتا ہوا پس جدید عہد میں داخل ہو چکا ہے۔ قمر جمیل کا اپنے قارئین سے ایک ہی مطالبہ ہے کہ وہ اس لازمانی انسان Ageless Man کو مَتن سے باہر تلاش نہ کریں۔ حقیقت کا کوئی تصوّر مَتن سے باہر موجود نہیں۔ خود قمر جمیل بھی مَتن سے باہر موجود نہیں وہ تو ژاک دریدا کے ساتھ التوائے معنی اور لامحدود استعاریت Endless Metophorcity کے سفر پر روانہ ہو چکا ہے۔ اس کی گواہی ڈاکٹر نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی بھی دیں گے جو خود بھی مَتن کی بھول بھلیوں میں گُم ہو چکے ہیں اور انائے مَتن ان کی جگہ لے چکی ہے۔ ساری شہرت سراب کی سی ہے۔ بقول میر

مشہور ہیں دو عالم میں پر ہوں بھی کہیں ہم
القصّہ نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

اس اجمال کی تفصیل جاننے کے لیے ان مضامین کی قرأت کیجیے جو اس کتاب میں قمر جمیل نے یکجا کر دیے ہیں جو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی کے بعد ساختیاتی نظریۂ ادب کا سب سے اہم نقاد ہے۔

ضمیر علی بدایونی
۹ ستمبر ۱۹۹۵ء

# جدید آرٹ کی ایک سرحد: کافکا

یہاں سے ہم آپ کو کافکا کے ایک ناول کے ایک منظر کی طرف لئے چلتے ہیں۔
سامنے ایک بابِ قانون ہے
اور یہاں ایک دربان ایستادہ ہے
کہیں سے ایک گنوار اس دربان کے پاس آتا ہے اور قانون کے دروازے سے داخل ہونے کی اجازت مانگتا ہے۔ دربان اسے یہ اجازت نہیں دیتا
وہ پوچھتا ہے
کیا کچھ دیر بعد میں اندر جا سکوں گا۔
ہاں مگر ابھی نہیں ------
قانون کا دروازہ کھلا رہتا ہے گنوار اس دروازے میں سے اندر جھانکتا ہے۔
دربان ہنستا ہے۔

اگر تمہیں اندر جانے کی اتنی ہی شدید خواہش ہے تو تم میری اجازت کے بغیر اندر کیوں نہیں چلے جاتے ہاں مگر یاد رہے کہ میں بہت طاقتور ہوں ہرچند کہ یہاں کا سب سے چھوٹا دربان ہوں ایک ایوان سے دوسرے ایوان تک ہر دروازے پر دربان ہیں ان میں سے ہر ایک دوسرے سے زیادہ طاقتور ہے تیسرے دربان کا چہرا تو اتنا دہشت ناک ہے کہ میں بھی اسے دیکھنے کی ہمت نہیں رکھتا۔

گنوار اس لانبے لبادے میں لمبی ناک اور تاتاری داڑھی والے دربان کو دیکھتا ہے تو یہ فیصلہ کر لیتا ہے کہ وہ اس دربان کی اجازت کے بغیر اندر نہیں جائے گا۔ یہ گنوار جو بہت تیاریاں کر کے گھر سے نکلا تھا ایک ایک کر کے اپنی ہر چیز دربان کو رشوت میں دے دیتا ہے دربان اسے یہ بتاتا رہتا ہے کہ وہ یہ چیزیں اس لیے قبول کر رہا ہے کہ اسے یہ احساس نہ ہو کہ اس نے کوئی کام نامکمل چھوڑ دیا ہے آہستہ آہستہ وہ سارے دربانوں کو بھول جاتا ہے اور سمجھتا ہے کہ بس یہی ایک دربان اس کے اور بابِ قانون کے درمیان حائل ہے۔

وقت گزرتا جاتا ہے گنوار کا بوڑھاپا بڑھنے لگتا ہے یہاں تک کہ اس کی آنکھیں دھندلا جاتی ہیں اور وہ یہ نہیں طے کر پاتا کہ واقعی اس کی آنکھیں دھندلا رہی ہیں یا اس کے اطراف کی دنیا ہی دھندلی ہوتی جا رہی ہے لیکن اس اندھیرے میں بھی اسے وہ روشنی ضرور نظر آتی ہے جو قانون کے دروازے سے نکل رہی ہے۔ اب اس کی زندگی اپنی آخری منزلوں میں آ گئی ہے۔ اس کی زندگی میں جتنے بھی تجربات ہوئے ہیں وہ اس کے ذہن میں ایک سوال کی صورت میں ابھر رہے ہیں ایک ایسے سوال کی صورت میں جو اس نے دربان سے اب تک نہیں کیا۔ چونکہ اب وہ اپنے سخت ہوتے ہوئے جسم کو حرکت بھی نہیں دے سکتا دربان کو اشارہ کر دیتا ہے دربان جھک کر اس کی بات سنتا ہے پھر اس سے کہتا ہے آخر تم کیا جاننے کے لیے بیتاب ہو تمہارے تجسس کی پیاس بجھتی ہی نہیں۔ دیہاتی کہتا ہے کہ آخر یہ کیا بات ہے کہ میرے علاوہ کوئی اور شخص اس باب قانون کے پاس نظر نہیں آتا جب کہ میں یہ جانتا ہوں کہ ہر شخص قانون کے دروازے میں داخل ہونا چاہتا ہے۔

تمہارے علاوہ کسی اور شخص کو اس دروازے سے داخل ہونے کی اجازت نہیں تھی کیوں کہ یہ دروازہ صرف تمہارے لیے بنوایا گیا تھا اب میں اس دروازے کو ہمیشہ کے لیے بند کر رہا ہوں۔

اب ہم آپ کو کافکا کے فکشن کے ایک دوسرے باب کی طرف لیے چلتے ہیں۔ بیان کرنے والوں نے بیان کیا ہے کہ شہنشاہ نے ہمیں ایک پیغام بھیجا ہے ہمیں جو ہم اس کی حقیر رعایا ہیں۔ ہم ایک غیر اہم سا سایہ ہیں جو اس آفتاب شہنشاہیت کے آخری فیصلے پر دبک کے بیٹھ گئے ہیں شہنشاہ نے بستر مرگ سے یہ پیغام ہمارے نام بھیجا ہے۔ شہنشاہ نے قاصد کو حکم دیا ہے کہ قاصد شہنشاہ کے پاس سے جھک کر اس کا پیغام سنے۔

شہنشاہ نے سرگوشی کے لہجہ میں قاصد کو اپنا پیغام سنایا اور اس پیغام کو اتنا اہم جانا کہ قاصد سے کہا کہ وہ اس پیغام کو حرف بہ حرف اس کے کان میں سنائے۔ تب شہنشاہ نے اسے سن کر سر ہلایا اور کہا ہاں پیغام صحیح ہے۔

شہنشاہ کی موت کے ان تمام دیکھنے والوں کے لیے جو شہنشاہ کے بستر مرگ پر جمع تھے راستہ روکنے والی تمام دیواروں کو توڑ دیا گیا تھا اور اس کے اطراف مملکت کے سارے شہزادے ایک دائرے کی صورت میں جمع تھے ان کے سامنے شہنشاہ نے قاصد کو یہ پیغام دیا تھا اور وہ قاصد پیغام لے کر فوراً اپنے سفر پر روانہ ہوا تھا لیکن سفر طویل تھا راستے میں ہجوم کو ہٹانا مشکل تھا۔ انسان لاتعداد تھے اگر راستہ صاف ہوتا تو وہ ہوا میں اڑ کر جاتا اور ہمارے دروازوں پر دستک دیتا لیکن اب وہ لوگوں کے درمیان اپنا راستہ بناتے بناتے تھک گیا ہے وہ اب تک اندرونی محل کے کمروں سے باہر نہیں نکل سکا ہے اگر وہ باہر نکل گیا تب بھی ایک محل اور آجائے گا۔ ہزاروں برس کے بعد قاصد اگر اس دروازے سے مجمع کو کاٹ کر آگے نکل بھی گیا تو یہ ایک خواب ہوگا جو کبھی شرمندہ تعبیر نہیں ہو سکتا کیوں کہ آخر تک کوئی پہنچ ہی نہیں سکتا خاص طور پر وہ قاصد کیسے پہنچے گا جو ایک مردے کا پیغام لے کر جا رہا ہو۔

کافکا کو بعض لوگوں نے مذہبی مصنف قرار دیا ہے اور بعض نے یہ کہا ہے کہ وہ مذہب سے مایوس ہو چکا تھا یہاں تک کہ ایمان کو ناممکن سمجھتا تھا اور

زندگی کو مہمل اس کے باوجود اس کی تحریروں میں بنیادی سچائیاں موجود ہیں اور یہی نہیں اس کی تحریروں کی ہزاروں تعبیریں ممکن ہیں۔ اس کی حد سے بڑھی ہوئی انفرادیت نے اسے معاشرے میں اجنبی بنا دیا تھا۔

کافکا کی نظر میں بیداری سے زیادہ خواب حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں۔ کافکا کے لیے خواب ہی سب سے بڑی حقیقت تھے چنانچہ ایک دن جب میکس براڈ کا باپ سو رہا تھا تو وہ کافکا کے قدموں کی چاپ سے جاگ پڑا۔ کافکا نے اس سے کہا جناب آپ مجھے بھی اپنے خواب ہی کا ایک حصّہ سمجھیے یہ کافکا کی سرریلزم تھی وہ سمجھتا تھا کہ خواب بھی انسان کے وجدان کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ خواب فرائڈ کے خوابوں کی طرح حقیقت کو چھپاتے نہیں بلکہ حقیقت کا اظہار کرتے ہیں۔

کافکا کے نزدیک سچائیاں دو قسم کی ہوتی ہیں ایک شجر علم کی طرح دوسری شجر حیات کی مانند۔ شجر علم کا پھل کھانے سے انسان پر خیر و شر کی تمیز کے دروازے کھل جاتے ہیں لیکن شجر حیات سراپا خیر ہے، شجر علم معاشرے سے ملتا ہے شجر حیات وجدان سے حاصل کرنا پڑتا ہے خیر و شر کی تمیز لمحاتی ہوتی ہے اور زندگی ابدی۔ اسی لیے شجر حیات کے سامنے شجر علم کی روشنی ماند پڑ جاتی ہے۔

کافکا کا تخیّل تحلیلِ نفسی کے ماہروں کی طرح نفسیاتی جزئیات میں چلا جاتا ہے اس لیے نہیں کہ کافکا نے فرائڈ کا مطالعہ کیا تھا بلکہ اس لیے کہ وہ وجدانی طور پر جانتا تھا اس تقسیم کو جو اس کی ذات کے غیر مسلّمہ حصّہ اور اس کی ذات کے پبلک حصّے کے درمیان موجود ہے اس کہانی میں یعنی "فیصلہ" میں جو ایک باپ کے فیصلے کی کہانی ہے صرف لسانی باتیں ہی نہیں کہی گئی ہیں بلکہ اس کہانی میں گہری حقیقتیں بھی چھپی ہوئی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس کہانی میں صرف ایک باپ ہے یا کوئی ایسی شخصیت ہے جو خدا کی علامت ہے یعنی جو بیٹے کو زندگی بھی دے سکتا ہے اور اس سے زندگی چھین بھی سکتا ہے۔

یہ کافکا کی پہلی اہم کہانی ہے اس کہانی کی کئی تعبیریں ممکن ہیں۔

مذہبی اور مابعد الطبیعاتی تصورات بھی ضروری ہیں اور اس کہانی کے کئی اجزاء مضحکہ خیز اور مہمل بھی ہیں کافکا کا خیال ہے کہ اس کی ہر کہانی میں ایک ایسی سچائی موجود ہے جسے پڑھنے والا خود دریافت کرتا ہے۔ اس کہانی میں باپ اور بیٹے کے درمیان جو تعلق ہے وہ محبت اور نفرت میں لپٹا ہوا ہے۔ اظہاریت پسند ادیبوں کی تحریروں میں اس قسم کا تعلق عام طور پر دکھایا جاتا ہے۔ دراصل اظہاریت پسند ادیب معاشرے کے تجارتی اور مادی رویے کے خلاف احتجاج کر رہے تھے اور یہ بتانا چاہتے تھے کہ ادیبوں کی نئی نسل ایک نئی روحانیت میں یقین رکھتی ہے۔ اشتراکیت اور انسانیت میں یقین رکھتی ہے۔

کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے کہ ایک نوجوان تاجر جیورج George اپنے دوست کو اپنی نسبت طے ہونے کے بارے میں اطلاع دیتا ہے۔ جیورج کا باپ اس سے ناراض ہے اور اس کی ہر بات میں بُرے معنی پہنا دیتا ہے کیوں کہ اسے یہ شک ہے کہ اس کا بیٹا George اس کا جانشین بننا چاہتا ہے۔ وہ غصہ میں پلنگ پر کھڑا ہو جاتا ہے اور اپنا ایک ہاتھ چھت سے لگا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ مجھے سب کچھ معلوم ہے میں یہ شادی پسند نہیں کرتا وہ کہتا ہے کہ بیٹے دریا میں ڈوب کر مر جانا چاہیے۔

یہ سن کر جیورج سیڑھیوں سے تیزی سے دوڑ کر نیچے اترتا ہے پہلے دریا کے پل پر دوڑنے لگتا ہے اور پھر دریا میں چھلانگ لگا دیتا ہے یہ چلاتے ہوئے کہ وہ ہمیشہ اپنے والدین سے محبت کرتا رہا ہے۔

اس کہانی میں بھی کافکا کا آرٹ اپنے بھرپور انداز میں نظر آتا ہے پہلی بات تو یہ کہ اس کا آرٹ اس نوعیت کا ہے کہ اس میں سچائی ادب پر حاوی ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اس کے علاوہ دوسری بات یہ ہے کہ کافکا کے یہاں زبان شعور اور وجود کے درمیان یعنی سوچ اور حقیقت کے درمیان ایک پل بن جاتی ہے یہ محسوس ہوتا ہے جیسے معانی اپنی آخری انتہا تک پہنچنا چاہتے ہیں۔

کافکا کا خیال ہے کہ ہم زوال آدم کا ماتم اس لیے نہیں کرتے کہ ہم اس زوال کی وجہ سے جنت سے نکالے گئے ہیں بلکہ اس لیے ماتم کرتے ہیں کہ ہم جنت سے اس لیے نکالے گئے ہیں کہ ہم کہیں جنت میں شجر حیات نہ چکھ لیں۔

اس کہانی کا ہیرو George اس لیے گنہگار ہے کہ وہ زندہ رہنے سے انکار کر دیتا ہے اسی خیال کا اظہار کافکا نے ایک اور جگہ بھی کیا ہے کہ ہم اس لیے گنہگار نہیں ہیں کہ ہم نے شجر علم کا پھل چکھ لیا ہے بلکہ اس لیے گنہگار ہیں کہ شجر حیات کا پھل ہم نے نہیں چکھا کافکا کی طرح کامیو اور سارتر بھی عزلت گزینی اور زندگی کی مہملیت کے احساس سے دوچار تھے۔

ہمارے عہد کے اور دوسرے عظیم فنکاروں کی طرح اس کی تلاش کا رخ بھی اپنے باطن ہی کی طرف تھا وہ پراگ میں رہتے ہوئے اپنے عہد کے تمام سیاسی واقعات سے بظاہر بے خبر معلوم ہوتا ہے ہنگری تباہ ہوا چیکو سلواکیہ کی نئی مملکت سامنے آئی لیکن بظاہر اس نے ان واقعات پر کوئی توجہ نہیں دی۔ اب ذرا کافکا کا ماحول اور اس کی ذہنی فضا بھی ملاحظہ کیجیے۔ نطشے کی انفرادیت پسندی نے اسے بہت متاثر کیا تھا لیکن وہ نطشے کی Will to power بہت کم رکھتا تھا اسے اپنی ناکامیوں کا احساس بہت زیادہ بڑھ گیا تھا وہ نطشے کی طرح بورژوا قدروں اور عقلیت پرستی کا دشمن تھا یہ وہ زمانہ ہے جب پراگ میں فن برائے فن اور نورومانویت کا بڑا چرچا تھا رومانی تخیل کا بڑا جوش و خروش تھا اسی کے ساتھ اظہاریت Expressionism کا آغاز بھی ہو چکا تھا اور رلکے کی شاعری پروان چڑھ رہی تھی۔ کافکا کو ایسے مصنف پسند تھے جن کے یہاں نوجوانی اور معصومیت دونوں ملتے ہے مثلاً وہ ہرمن ہیس کو بہت پسند کرتا تھا۔ وہ ایسے ادیبوں اور فنکاروں میں دلچسپی رکھتا تھا جو اسی کی طرح معاشرے سے کٹے ہوئے ہوں اور زندگی کے دکھ سہہ رہے ہوں، اس کا خیال تھا کہ دکھ ہی انسانی وجود کی بنیاد ہیں اور یہ کہ دانشمندی کے حصول کا واحد راستہ بھی یہی دکھ ہیں۔

Metamorphosis اس کی مشہور کہانی ہے اس کہانی کے مرکزی کردار گریگر سمسا کی ایک روز آنکھ کھلتی ہے تو وہ دیکھتا ہے کہ وہ اپنے بستر پر ایک بہت بڑا کاکروچ بن چکا ہے۔ کافکا کے پہلے جملے ہی سے پتہ چل جاتا ہے کہ بیچارے گریگر سمسا کی موت واقع ہو جائے گی چنانچہ یہ ساری کہانی موت کے آہستہ آہستہ وقوع پذیر ہونے کی داستان ہے اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ کہانی طالسطائے کی کہانی ایون ابلیچ کی موت کی کہانی سے بہت ملتی جلتی ہے۔ طالسطائے کی کہانی موت کے بارے میں ہے اور کافکا کی کہانی کا تعلق زندگی میں موت سے ہے۔

کافکا کے اس مرکزی کردار گریگر سمسا کا یہ حال ہے کہ وہ اپنی زندگی اور موت کے خلاف لڑتا ہے لیکن اس کی زندگی ہی اس کی موت ہے۔ جب وہ موت کے قریب ہوتا ہے اور اپنی بہن کو وائلن بجاتے ہوئے سنتا ہے تو وہ یہ محسوس کرتا ہے جیسے وہ کسی روحانی غذا کی طرف بڑھ رہا ہے۔ گریگر سمسا موسیقی کے ذریعے ایسی دنیا میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں اس کی روح اور دنیا ایک ہو جائے لیکن وہ اس منزل تک پہنچے کیسے؟ کیوں کہ کافکا ایک جگہ کہتا ہے کہ مقصد تو ہوتا ہے راستہ نہیں ہوتا راستہ تو بس پاؤں کے ڈگمگانے کا نام ہے۔

کافکا ایک پیاسا اور بھوکا فنکار ہے ایک سچا بھوکا فنکار کیوں کہ دنیا اس کی روحانیت کی تسکین نہیں کر سکتی۔ اس بھوکے فنکار سے سرکس کے ایک اوورسیر Over Seer کا مکالمہ سنیے۔

"اوورسیر نے کہا تم کمال کرتے ہو فنکار سرکس کے اوورسیر کے کانوں کا بوسہ لیتے ہوئے بولا: میں اس لیے فاقے کر رہا ہوں کہ جو غذا مجھے چاہیے وہ مجھے نہیں ملی اگر مجھے وہ غذا مل جاتی تو میں بھی آپ لوگوں کی طرح کھانا ضرور کھاتا۔"

# کافکا کی زندگی اور اس کا آرٹ

کافکا کی زندگی ایک دروں بیں شخص کی زندگی ہے وہ اپنی ذات میں کھویا ہوا تھا اس کی تلاش و جستجو کا بڑا گہرا تعلق خود اس کی اپنی ذات سے تھا یہودی ہونے کے باعث وہ اپنے شہر کی سماجی زندگی سے کٹا ہوا تھا وہ اپنے شہر میں رہ کر اپنے شہر کے واقعات کا مشاہدہ کرتا رہا وہ دراصل اپنے معاشرے کے لیے ایک اجنبی شخص تھا۔

اُس نے پراگ ہی میں رہ کر جنگِ عظیم کو دیکھا تھا اس کے علاوہ اس نے آسٹرو ہنگارین Austro Hungarion مملکت کا تھا اور چیکوسلواکیہ کی مملکت کو جنم لیتے ہوئے دیکھا تھا اس کا خیال تھا کہ یہودیت اور اس کی شخصیت کی انفرادیت نے اُسے اپنے عہد کے لیے ایک اجنبی شخص بنا دیا تھا۔ اجنبیت کے تجربے نے اسے منفرد نوعیت کی کہانیوں کے لیے موضوع اور اسلوب عطا کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ ساتھ اجنبی کہانیاں لکھنے کی صلاحیت بھی بیدار کر دی تھی۔

کافکا ایک کم سخن اور کم آمیز شخص تھا اس سے پہلے کہ وہ شہرت حاصل کرتا اس کے اعزاء اور اس کے دوست احباب میں سے اکثر اس دنیا سے رخصت ہو چکے تھے ان میں سے بیشتر تو نازیت کے جبر کا شکار ہو گئے دراصل اس کی زندگی ایک بے گھر یہودی کی زندگی تھی ایک ایسے یہودی کی زندگی جو خود اپنے مذہب کے ایقان سے محروم تھا۔

کافکا کو پراگ کے مسائل سے بھی گہری دلچسپی تھی اس میں وہی فلسفیانہ اور جذباتی بحران تھا جو اس کے عہد کا مزاج تھا۔ وہ اسی قسم کی لایعنیت سے دوچار تھا جو کیر کے گار، ڈوسٹوسکی، نطشے، سارتر اور کامیو کی زندگی کا حصہ تھی دراصل ہم کافکا کو پراگ اور اس کے عہد سے جُدا کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ اظہاریت پسندوں نے اس کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس سے بڑی حد تک اُس کے مزاج کی عکاسی ہوتی ہے۔ اس کی تحریروں پر (Surrealism) اور وجودیت (Existentialim) کا بہت گہرا اثر تھا اسی لیے اس کی تحریروں کو سمجھنے کے لیے سرریلزم اور وجودیت کے علاوہ اظہاریت کو سمجھنا بھی بہت ضروری ہے۔ اس کی زندگی میں اس کی کوئی تحریر شائع نہیں ہوئی اس کے انتقال کے زمانے تک اس کے تینوں ناول اور مختصر کہانیاں مسودوں کی شکل میں موجود تھیں۔

کافکا کا باپ کافکا کے ننہالی عزیز و اقارب پر طنز اور تنقید کرتا رہتا تھا اس سے ایک طرف تو کافکا میں یہ جراُت نہیں پیدا ہوئی کہ باپ کی طنز و تنقید کا جواب دے سکے دوسری طرف خود کافکا کے اندر بے اعتمادی پیدا ہو گئی تھی۔ اس کے باپ کی طنز اور تنقید سے پتہ چلتا ہے کہ وہ کافکا کا ذرا بھی لحاظ نہیں کرتا تھا۔ اسی لیے کافکا کے اندر اپنے آپ پر تنقید کرتے رہنے کا رویہ ہمیشہ بیدار رہتا تھا۔ کافکا کے باپ کے مقابلہ میں کافکا کی ماں بہت زیادہ نرم مزاج تھی اور کافکا سے رحمدلانہ رویہ رکھتی تھی لیکن مشکل یہ تھی کہ کافکا کا باپ یہ محسوس کرتا تھا کہ کافکا کی ماں اس کی بات نہیں سمجھتی اس کے علاوہ کافکا کی ماں کو اُس کے باپ کے کام کاج میں ہاتھ بٹانا بھی پڑتا تھا۔ اس کا سارا وقت شوہر کی اطاعت اور اپنے بچوں کی دیکھ بھال میں گزرتا تھا اور اس کے علاوہ شام میں اپنے شوہر کے ساتھ تاش بھی کھیلنا پڑتا تھا اس لیے بچوں کی نگہداشت اور تربیت پر جتنا وقت دینا چاہیے تھا وہ نہیں دے سکتی تھی۔ کافکا کو اپنے باپ کے رشتہ

داروں کے مقابلہ میں ماں کے عزیزوں سے زیادہ محبت تھی۔ کافکا کی ماں کے عزیز و اقارب مذہبی اور متقی بھی تھے اور انٹلکچول قسم کے لوگ تھے کافکا کو اپنے نانہالی عزیزوں سے بڑا گہرا تعلق تھا اور وہ یہ سمجھتا تھا کہ اسے وراثت میں زیادہ تر ایسی خصوصیات ہی ملی ہیں جو اس کے نانہالی عزیزوں کی ہیں۔ انہی خصوصیات میں ایک خرابیٔ صحت بھی تھی۔ اس کے ایک عزیز ماموں ڈاکٹر تھے اور تازہ ہوا کھانے کے شوقین تھے چنانچہ کافکا بھی رات کو اپنے کمرے کی کھڑکی کھلی رکھتا تھا وہ سال بھر ہلکے کپڑے پہنتا تھا تاکہ تازہ ہوا اس کے جسم کو مَس کرتی رہے۔

اب وہ Rationalism اور سائنس کے علاوہ دوسری طاقتور اقدار کی تلاش میں تھا وہ ایک نئی (Vitalism) کی تلاش میں تھا وہ نطشے کی طرح روایتی اقدار کی نفی نہیں کر سکتا تھا اور نہ وہ اپنے آپ کو (Superman) سمجھ سکتا تھا۔

اُس کے دوست احباب بہت کم تھے Oskar Pollak جو اسکول کے آخری زمانے میں اور یونیورسٹی کے ابتدائی دنوں میں اس کا دوست تھا یہی دوست اُس کے لیے ایک ایسی کھڑکی کی طرح تھا جس کے ذریعہ وہ دنیا کو دیکھتا تھا۔ اس دوست Pollak کے ذریعے اس کی شناسائی نطشے کے فلسفہ سے ہوئی انہی دوستوں کے ذریعے جو نطشے کی کتابوں کا مطالعہ کرتے تھے۔ وہ انیسویں صدی کے (Decadent) کلچر سے ہٹ کر ایک زیادہ توانا کلچر کی طرف متوجہ ہو گیا۔

وہ عقلیت پسندی اور سائنس سے بڑھ کر توانا قوتوں کا متلاشی تھا لیکن وہ روایتی اخلاق کو خیرباد کہنے کے لیے بھی تیار نہیں تھا اور اپنے آپ کو سپر مین بھی نہیں کہہ سکتا تھا۔

وہ اسی قسم کی لایعنیت (Absurdity) سے دوچار تھا جو کیر کے گار، ڈوسٹوسکی، نطشے، سارتر اور کامیو کی زندگی کا حصّہ تھی دراصل ہم کافکا کو اس کے

عہد اور پراگ سے جُدا کر کے نہیں سمجھ سکتے۔ اظہاریت پسندوں Expresionists نے اس کے جو پورٹریٹ بنائے ہیں اُن سے بڑی حد تک اس کی عکاسی ہوتی ہے۔ اس کی تحریروں پر سرریلزم کے علاوہ وجودیت کا بھی بڑاگہرا اثر تھا اس کی تحریروں کو سمجھنے کے لیے اظہاریت، سرریلزم اور وجودیت کو سمجھنا ضروری ہے اس کی زندگی میں اس کی تحریر بہت کم شائع ہوئی ہیں۔ اُس کی زندگی میں اس کے تینوں ناول اور مختصر کہانیاں مسودوں کی شکل میں موجود تھیں ان میں سے کوئی مسودہ شائع نہیں ہوا تھا۔

کافکا کا انتقال ۱۹۲۴ء میں ہوا۔ اس کا دوست میکس براڈ اسکی Genius کا قائل تھا چنانچہ کافکا کی وصیت کے خلاف اس کے مرنے کے بعد Max Brod نے اس کی تحریروں کو جلایا نہیں بلکہ اس کی اشاعت کے انتظامات کیے۔ اس کی تصانیف کی شرح میں بڑے اختلافات ہوئے بعض نے کافکا کی تحریروں کی مذہبیت پر زور دیا ہے اور بعض نے اسے لایعنیت کی فکر کا نمائندہ قرار دیا ہے اور کچھ نقادوں نے اسے تنہائی میں اسیر مصنّف کی نفسیات کا شکار بتایا ہے۔

کافکا کے ابّا نے کافکا کے مسائل پر کبھی توجہ نہیں دی وہ جنوبی بوہیمیا کی ایک کوٹھری میں رہتا تھا جس میں خاندان کے آٹھ افراد رہتے تھے۔ وہ اپنے بچپن میں ننگے پاؤں لوگوں کے گھروں میں گوشت تقسیم کرنے جاتا تھا (اس کی یہ تقسیم صرف یہودی خاندانوں تک محدود تھی) کافکا کا باپ اپنے بیٹے کی تربیت اپنی مرضی سے کرنا چاہتا تھا۔

کافکا کہتا ہے کہ اس کے والد نے کافکا کے اندر اپنے اور دوسروں کے سلسلے میں بڑی بے اعتمادی پیدا کر دی تھی کیوں کہ اپنی ذات میں جن چیزوں کو وہ بہت اچھا سمجھتا تھا وہ اُس کے بیٹے میں موجود نہیں تھیں۔ چنانچہ وہ اپنے بچہ کو اپنے مطابق ڈھالنا چاہتا تھا اس طرح کافکا کے باپ نے اس کی شخصیت کو بہت

بُری طرح متاثر کر دیا تھا۔

کافکا خود اپنی بے اعتمادی کا شکار ہو گیا تھا لیکن، نطشے کی انفرادیت پسندی اُسے عزیز تھی۔ نطشے کی انفرادیت پسندی کا اثر نہ صرف کافکا پر ہوا بلکہ کافکا کی ساری نسل پر ہوا کافکا کو اپنے اندر اپنی ناکامیوں کا احساس شدید ہو گیا تھا کیوں کہ نطشے Will to Power پر بہت زور دیتا تھا اور کافکا یہ اثر اس لیے محسوس کرتا تھا کیوں کہ خود کافکا کے اندر Will to Power نہیں ہے۔

۱۹۱۱ء میں میٹریکیولیشن کرنے کے بعد وہ پراگ یونیورسٹی کا طالب علم ہو گیا۔ پراگ یونیورسٹی کی ادبی انجمنوں کے ذریعہ کافکا کو اپنے ہم عصر ادیبوں کے لٹریچر سے دلچسپی پیدا ہو گئی انہی انجمنوں میں اس کی شناسائی Max Brod سے بھی ہو گئی جس نے ان ادبی انجمنوں میں شوپنہاور پر ایک لیکچر بھی دیا تھا Max Brod نطشے کا مخالف تھا اور کافکا کو نطشے سے گہرا تعلق تھا یہاں کسی مسئلہ پر کافکا کی میکس براڈ سے بحث ہو گئی اور یہی اختلاف ان دونوں کے درمیان دوستی کا باعث بھی بن گیا میکس براڈ اور کافکا کی یہ دوستی موت تک قائم رہی۔

پراگ میں اُسی زمانے میں رلکے بھی موجود تھا اور کافکا کے ساتھ (Franz Werfel) بھی تھا جو کافکا سے سات سال چھوٹا تھا اور یہی (Franz Werfel) بعد میں اظہاریت پسند شاعر (Expressionist) شاعر کی حیثیت سے پہچانا گیا۔

کافکا اور میکس براڈ میں اختلاف ان دونوں کے درمیان دوستی کا باعث بن گیا اور یہ دوستی کافکا کی موت تک قائم رہی۔ پراگ میں اسی زمانے میں رلکے بھی موجود تھا اور کافکا کے ساتھ (Franz Werfel) بھی تھا جو بعد میں اظہاریت پسند شاعر کی حیثیت سے پہچانا گیا (Franz Werfel) بھی کافکا اور میکس براڈ کے ساتھ رہنے لگا (Werfel) کی شاعری میں اپنے ہم

وطنوں اور کائنات کے ساتھ اتحاد اور یگانگت یعنی Union کا شدید احساس ملتا ہے۔
Union with the Casmos and his fello.w men
کیوں کہ وہ ایک ایسی نئی انسانیت کی بنیاد رکھنا چاہتا تھا جو سراپا انکسار اور محبت ہو اس کے باوجود اس کی تحریروں میں گناہ اور نجات کا تصور ملتا ہے کافکا کو Werfel کی شاعری پسند تھی لیکن Max Brod کو شوپنہاور کے نظریات سے بڑی دلچسپی تھی سوپنہاور کی طرح میکس براڈ کا بھی یہ خیال تھا کہ شاعر کو سچائی کی اعلیٰ قدر حاصل کرنے کے لیے مادی احتیاجات سے بلند ہونا چاہیے (Max Brod) میں بھی متصوفانہ رجحانات موجود تھے اور پراگ کے دوسرے شاعروں کی طرح اُسے بدکاروں اور لفنگوں کی صحبت پسند تھی۔

اکتوبر ۱۹۰۷ء میں کافکا کو ایک انشورنس کمپنی میں ایک معمولی سی ملازمت مل گئی۔ اس ملازمت میں اُسے امید تھی کہ اسے باہر جانے کا موقع مل جائے گا۔ پراگ میں اس کا دم گھٹتا تھا اور انشورنس کمپنی میں اسے امید تھی کہ اسے باہر جانے کا موقع مل جائے گا۔

لیکن وہ اس کمپنی سے بہت جلد اکتا گیا یہاں وہ صبح ۸ بجے سے شام چھ بجے تک کام کرتا رہتا تھا یہاں تک کہ اُسے اتوار کو بھی کمپنی میں کام کرنا پڑتا تھا اُسے شکایت دراصل یہ تھی کہ کمپنی کے کام کی وجہ سے اپنے تخلیقی کام کے لیے وقت نکالنا مشکل تھا۔

وہ نئے کام کی تلاش میں تھا چنانچہ اُسے ایک انشورنس کمپنی میں کام کرنے کا موقع مل گیا یہ صنعتی حادثات کی انشورنس کمپنی تھی یہ کمپنی اُس کے لیے کسی قدر بہتر تھی یہاں اُسے چودہ سال کام کرنے کا موقع ملا یہ ایک نیم سرکاری ادارہ تھا اور اُسے یہاں بھی صبح ۸ بجے سے دن کے ۲ بجے تک کام کرنا پڑتا تھا۔

# شاہی فرمان

سامنے ایک بابِ قانون ہے۔

اور یہاں ایک دربان ایستادہ ہے۔ اس دربان کے پاس دیہات سے ایک شخص آتا ہے اور قانون کے دروازے میں داخل ہونے کی اجازت چاہتا ہے۔ دربان اُسے یہ اجازت نہیں دیتا۔

"کیا کچھ دیر بعد میں اندر آ سکوں گا؟"

"ہاں مگر ابھی نہیں۔"

قانون کا دروازہ کُھلا رہتا ہے اس لیے دیہات سے آیا ہوا یہ شخص اسی دروازے میں سے اندر جھانکتا ہے۔

دربان ہنستا ہے۔

"اگر تمھیں اندر آنے کی اتنی ہی شدید خواہش ہے تو تم میری اجازت کے بغیر اندر کیوں نہیں چلے آتے؟"

ہاں مگر یاد رکھو میں بہت طاقتور ہوں ہر چند کہ یہاں کا سب سے چھوٹا دربان ہوں۔ یہاں ایک ایوان سے دوسرے ایوان تک ہر دروازے پر دربان ہیں۔ ان میں سے ہر دربان دوسرے دربان سے زیادہ طاقتور ہے تیسرے دربان کا چہرا تو اتنا دہشت ناک ہے کہ میں بھی اسے دیکھنے کی تاب نہیں رکھتا۔ دیہات کا یہ شخص اس لانبے لبادے میں لمبی ناک اور تاتاری داڑھی والے دربان کو دیکھتا ہے تو یہ فیصلہ کر لیتا ہے کہ وہ اس دربان کی اجازت کے بغیر اندر نہیں

جائے گا۔ دیہات کا یہ شخص جو بہت ساری تیاریاں کر کے گھر سے نکلا تھا ایک ایک کر کے اپنی ہر چیز دربان کو رشوت میں دے دیتا ہے۔ دربان اُسے بتاتا ہے کہ میں یہ چیزیں اس لیے قبول کر رہا ہوں کہ تمھیں یہ احساس نہ ہو کہ تم نے اپنی کوشش میں کوئی کسر چھوڑ دی ہے۔"

اس طویل مدت میں جب قانون کے دروازے پر وہ اس امید میں بیٹھا رہا کہ شاید اندر جانے کی اجازت مل جائے وہ دربان کو پُر امید نگاہوں سے دیکھتا رہا یہاں تک کہ وہ تمام دوسرے دربانوں کو بھول گیا اور سمجھنے لگا کہ اس کے اور قانون کے درمیان صرف یہی ایک دربان رکاوٹ ہے۔ شروع میں تو وہ اپنی قسمت کو کوستا رہا لیکن بعد میں جیسے جیسے بوڑھا ہونے لگا وہ منہ ہی منہ میں بڑبڑاتا رہتا یہاں تک کہ اس کی بچپن کی معصومیت دوبارہ واپس آتی ہے اور دربان کے کالر میں اسے جو پسو نظر آتے ہیں ان سے وہ درخواست کرتا ہے کہ دربان سے میری سفارش کر دو، وقت گزرتا جاتا ہے اور اس دیہاتی شخص کا بڑھاپا بڑھتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی آنکھیں دھندلا جاتی ہیں اور وہ یہ نہیں طے کر پاتا کہ واقعی اس کی آنکھیں دھندلا رہی ہیں یا اس کے اطراف کی دنیا دھندلی ہوتی جا رہی ہے لیکن اس حالت میں بھی وہ قانون کے دروازے سے پھوٹتی ابدی روشنی کا ادراک کر سکتا ہے اب اس کی زندگی ختم ہونے پر ہے۔

دربان پوچھتا ہے۔

"اب اور کیا پوچھنا چاہتے ہو؟"

"یہ کیا بات ہے کہ اس تمام مدت میں میرے سوا کوئی اور شخص اندر جانے کی غرض سے یہاں نہیں آیا۔؟

دربان محسوس کرتا ہے کہ اب تو اس دیہاتی شخص کی سماعت بھی جواب دے رہی ہے اس لیے اس کے قریب جا کر اس کے کان میں چلّاتا ہے۔

"اس دروازے سے تمھارے سوا کوئی اندر نہیں جا سکتا تھا کیوں کہ یہ

دروازہ صرف تمہارے لیے کھلا تھا اب مجھے یہ دروازہ بند کرنا ہوگا۔"

# فرمان

کہانی کہتی ہے کہ شہنشاہ نے بسترِ مرگ سے تمہارے نام ایک پیغام بھیجا ہے تم جو ناچیز اور نابود ہستی ہو اور شہنشاہیت کے آفتاب سے لامحدود فاصلے پر موجود ہو تم جو اَن گنت سایوں کے بیچ ایک حقیر سا سایہ ہو تمہارے نام شہنشاہ نے ایک فرمان بھیجا ہے۔ شہنشاہ نے قاصد کے اپنے قریب جھکنے کا حکم دیا اور اس کے کان میں اپنا مدعا بیان کیا پھر شہنشاہ نے حکم دیا کہ قاصد اس کا پیغام اسے کان میں دوبارہ سنائے تاکہ شہنشاہ کو یقین ہو جائے کہ قاصد نے اس کا پیغام درست سنا ہے۔ فرمان کے الفاظ قاصد نے شہنشاہ کے کان میں دُہرائے۔ تب شہنشاہ نے سر کی جنبش سے بتایا کہ قاصد نے اس کا پیغام درست سنا ہے۔ شہنشاہ کے بسترِ مرگ کے اطراف کھڑے ہوئے تمام شہزادے، مشیر اور وزیر گواہ ہیں کہ شہنشاہ نے تمھیں پیغام بھیجا ہے۔

قاصد شہنشاہ کا پیغام لے کر راستے میں رکاوٹ بننے والے ہجوم کو ہٹاتا ہوا آگے بڑھتا رہتا ہے۔ ہجوم کو کبھی دائیں ہاتھ سے اور کبھی بائیں سے شہنشاہ کا قاصد ہٹاتا جاتا ہے یہاں تک کہ ایک مشکل مقام آجاتا ہے جو ناقابلِ عبور معلوم ہوتا ہے لیکن وہ اپنے سینے کی طرف اشارہ کرتا ہے جہاں ایک سورج کا نشان چمکتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ شہنشاہ کا خاص قاصد ہے اسے یہ مقام عبور کرنے کی اجازت مل جاتی ہے لیکن ہجوم بہت ہے اور قاصد برابر آگے بڑھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ تم بہت جلد اپنے دروازے پر اپنے شہنشاہ کے قاصد کی دستک سن سکتے ہو لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب وہ مرکزی خواب گاہ سے باہر آجائے لیکن اگر وہ محنت کر کے باہر آ بھی گیا تو کچھ حاصل نہیں ہوگا کیوں کہ سیڑھیوں سے

بھی اُترنا ہوگا اور اس صورتِ حال میں سیڑھیوں سے اُترنا کوئی آسان کام نہیں اگر سیڑھیوں سے اُتر کر آگے بھی چلا گیا تو دربار کو عبور کرنے کا مسئلہ آئے گا۔ دربار کے بعد محل کا بیرونی دائرہ اور پھر ایک بار زینہ اور دربار اور پھر محل کا تیسرا دائرہ اور یوں اَن گنت سال گزر جائیں گے اگر وہ کئی جگہوں اور زمانوں کے بعد محل سے نکل بھی آیا تو کیا ہوگا۔ قاصد کے سامنے دنیا ایک دارالخلافہ اپنے ہی وجود کی پستیوں سے لبریز ہوگا اس مقام سے کوئی کبھی نہیں گزر سکتا چاہے وہ کسی مردہ شہنشاہ کا قاصد ہی کیوں نہ ہو۔

# قلب ماہیت

"قلب ماہیت (Metamorphosis)" یہ ایک سیلزمین کی کہانی ہے اور کافکا کی کہانیوں میں سب سے طویل، یہ شخص جب ایک صبح اُٹھا تو کیڑے میں تبدیل ہو چکا تھا ایک عظیم الجثہ کا کروچ بن چکا تھا۔ گریگر سامسا اس شخص کا نام ہے جب وہ کاکروچ بن جاتا ہے تو وہ اپنے اور اپنے خاندان میں تعلق کی بنیاد تلاش کرتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ ان کا باہمی تعلق انسانیت تھی کیوں کہ جیسے ہی اس کے اہلِ خاندان یہ سمجھنے لگے کہ اب وہ ایک انسان نہیں بلکہ ایک کیڑا ہے تو وہ سب اس سے آہستہ آہستہ کنارہ کش ہونے لگے۔ ماں کے سوا ہر شخص اس سے اپنی جان چھڑانا چاہتا ہے اب یہی عزیز اس کے کمرے میں غلاظت پھینکتے ہیں اسے حیوان کی طرح کھانے کے لیے دیتے ہیں۔ گریگر سمسا اپنی موت کے خلاف لڑتا ہے لیکن اس کی زندگی ہی اس کی موت بن چکی ہے جب وہ اپنی موت کے قریب ہوتا ہے اور اپنی بہن کو وائلن بجاتے ہوئے سُنتا ہے تو وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جیسے وہ کسی روحانی غذا کی طرف بڑھ رہا ہے گریگر سمسا موسیقی کے ذریعے ایسی دنیا میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں اس کی روح اور

دنیا ایک ہو جائے لیکن وہ اس منزل تک پہنچے کیسے کیوں کافکا کہتا ہے کہ مقصد تو ہوتا ہے راستہ نہیں ہوتا راستہ تو بس پاؤں کے ڈگمگانے کا نام ہے Metamorphosis کے پہلے جملے ہی سے پتہ چل جاتا ہے کہ گریگر سمسا کی موت ضرور ہو جائے گی چنانچہ یہ پوری کہانی موت کے آہستہ آہستہ وقوع پذیر ہونے کی داستان ہے یہ کہانی طالسطائے کی کہانی "ایوان ایلیچ" کی موت کی کہانی سے بہت ملتی جلتی ہے۔ طالسطائے کی کہانی موت کے بارے میں ہے اور کافکا کی کہانی کا تعلق زندگی میں موت سے ہے۔

گریگر کی کہانی کے پہلے جملے میں نظر آجاتا ہے کہ کہانی کا نقطۂ عروج آگیا ہے اس کے بعد کہانی کا زوال آتا رہتا ہے تین بار یہ زوال آتا ہے جب گریگر کہانی سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے یہ تین ذیلی نقطہ ہائے عروج ہیں یہ اس کہانی کا خود اپنا ایک مخصوص فورم ہے اور یہ مخصوص فورم خود کہانی سے پیدا ہوا ہے۔ یہ کہانی دراصل گریگر سمسا کی موت کے بارے میں ہے۔ آخر کار گریگر سمسا اپنی زندگی کی سچائی کو قبول کر لیتا ہے جو اس کی موت کی سچائی بھی ہے اور مرتے ہوئے روحانی روشنی اور زندگی کو پالیتا ہے اس روشنی اور زندگی کے پانے سے پہلے گریگر سمسا پر جو کچھ گزرتی ہے اس کو کافکا نے بڑی خوبصورتی سے ادا کیا ہے۔

گریگر سمسا پہلے ایک سیلزمین تھا۔ اس نے ایک تاجر کے یہاں ایسی ملازمت کرلی تھی جس نے اسے پورے معاشرہ سے کاٹ کر رکھ دیا تھا۔

"خداوندا!"

وہ سوچ رہا تھا۔

"یہ کتنا تھکا دینے والا کام ہے جو میں نے اپنے لیے منتخب کیا ہے دن رات سفر کرتے رہنا، دفتر میں بیٹھ کر عملی طور پر بزنس کرنے سے پہلے مشکل کام ہے اور اس سے بڑھ کر سفر کے بارے میں پریشان ہونا، ریل گاڑی کے

اوقات اور ان کے Connections کا خیال رکھنا، وقت بے وقت کھانا انسانوں سے ایسے تعلقات رکھنا جو قائم ہوتے ہی ٹوٹ جائیں لعنت ہے ایسے کام پر۔"

کافکا کے والد نے کافکا کے بارے میں کہا تھا کہ زندگی میں اس کے لڑنے کا طریقہ کیڑوں جیسا ہے کاٹنا بھی اور پھر خون بھی چوسنا۔ اس کہانی سے ظاہر ہوتا ہے کہ کافکا پر اس کے والد کے جملے کا کتنا گہرا اثر ہوا۔

"قلبِ ماہیت" میں جب گریگر سمسا دفتر نہیں جاتا اس کے کمرے پر دستک ہوتی ہے وہ سیدھا ہو کر دروازہ کھولنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے آپ کو دفتر کے چیف کلرک اور گھر والوں کو دکھانا چاہتا ہے اور سوچتا ہے کہ اگر وہ ڈر جاتے ہیں تو یہ ان کی ذمہ داری ہے اس کی ذمہ داری نہیں ہے لیکن اگر وہ اس سچویشن کو خاموشی سے قبول کر لیں تو پھر اس کے لیے بھی پریشان ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہے اور پھر وہ جلدی کر کے آٹھ بجے کی گاڑی پکڑ سکتا ہے لیکن گریگر سمسا کی ماں اُسے دیکھ کر بے ہوش ہو جاتی ہے۔ چیف کلرک بھاگ کر رخصت ہو جاتا ہے اور اسے اس کا باپ کمرے میں واپس دھکیل دیتا ہے اور پیدل چلنے والی چھڑی کے ذریعے اور باپ کے دھکا دینے سے وہ کمرے میں آ کر گر جاتا ہے اور اس کے جسم سے خون بہنے لگتا ہے دروازہ بند کر دیا جاتا ہے اور خاموشی ہو جاتی ہے۔ پہلی ہی بار انسان اس کے ساتھ یہ سلوک کرتے ہیں لیکن اب بھی وہ اس دھوکے میں ہے کہ یہ صورتِ حال عارضی ہے گریگر سمسا کی آواز اس قدر بدل گئی ہے کہ دوسرے اس کی بات نہیں سمجھ سکتے۔ خاندان میں گریگر سمسا کے لیے اصل آدمی اس کا بوڑھا مگر مضبوط باپ تھا لیکن اس نے پہلے دن ہی یہ طے کر لیا کہ بیٹے کے ساتھ سختی کی جائے کیوں کہ اس کا خیال تھا کہ اس کا بیٹا اب زندہ رہنے کے لائق نہیں ہے لیکن اس کی ماں اس پر رحم کھاتی ہے بہن بھی اس قدر بدل چکی ہے کہ چلاتی ہے کہ اسے یہاں سے چلا جانا چاہیے۔ مسئلے کا حل یہی ہے۔

"ابا جان!"

گریگر سمسا کی بہن نے میز پر مکا مارتے ہوئے کہا۔

"اب ہماری زندگی اس طرح نہیں گزر سکتی ممکن ہے آپ محسوس نہ کرتے ہوں لیکن مجھے شدّت سے محسوس ہوتا ہے کہ میں اس عفریت کے سامنے اپنے بھائی کا نام بھی نہیں لے سکتی۔ مجھے بس یہی کہنا ہے کہ ہمیں اس سے بس نجات حاصل کر لینی چاہیے۔ ہم نے ہر طرح کوشش کی ہے کہ ہم اس کے ساتھ رہیں مگر نہیں رہ سکے۔ اب ہمیں کوئی الزام نہیں دے سکتا۔"

گریگر سمسا کی بہن اپنی ماں کے قریب گئی اور جب اس کی ماں کو شدّت سے کھانسی آرہی تھی۔

"ابا جان! اس میں آپ دونوں کی موت واقع ہو جائے گی جتنی محنت ہم لوگوں کو کرنی پڑتی ہے نا، ہم اتنی محنت کے ساتھ گھر پر اس نوعیت کے دکھ کے ساتھ زندہ نہیں رہ سکتے۔"

اس کی ماں کھانس رہی تھی اور اُس پر کھانسی کا دورہ بہت شدید تھا وہ بڑی شدّت سے چیخ چیخ کر رونے لگی یہاں تک کہ اُس کے آنسو اس کی ماں کے چہرے پر گر کر بہنے لگے۔

# مثل فوکو اور طاقت کا نظریہ

فوکو کا یہ قول مشہور ہے کہ

"میں کبھی فرائڈ کا ماننے والا نہیں رہا، نہ میں کبھی مارکس کا پیروکار رہا ہوں اور نہ میں کبھی ساختیات پسند رہا ہوں۔"

سارتر کے انتقال کے بعد خود فوکو کو لوگوں نے "نیا سارتر" کہنا شروع کر دیا تھا۔ سارتر کی موت کے بعد فرانس میں جو نئے مفکر سامنے آئے ان میں لیوی اسٹراس، رولاں بارت، فوکو، لاکاں اور ژاک دریدا بہت مشہور ہیں۔ مثل فوکو نے اپنی توجہ تاریخ کے ان گوشوں کی طرف کی جن پر یورپ کے مفکروں نے توجہ نہیں تھی۔

پاگل پن کے ان تصوّرات کی طرف جو یورپ میں جدید عہد میں سامنے آئے اور پاگل پن کے بارے میں عمرانی روّیوں کی تبدیلیوں پر مثل فوکو نے توجہ کی۔ یہ بھی جاننے اور بتانے کی کوشش کی کہ یورپ میں پاگل پن کے سلسلے میں کس طرح اندازِ فکر بدلتا رہا ہے، پاگل پن کے علاج کے سلسلے میں بھی اندازِ فکر میں کس طرح تبدیلیاں آئی ہیں، حیاتیات، لسانیات اور معاشیات کے بنیادی تصوّرات میں کس طرح تبدیلیاں ہوئیں، لیوی اسٹراس، رولاں بارت اور ژاک دریدا کے نام کس طرح سامنے آئے۔ فوکو کا یہ قول کہ "انسان مر چکا ہے"۔ دراصل ۱۹۶۰ء میں اس کی شہرت کا باعث ہوا۔

پاگل پن کی تاریخ پر اس کا تحقیقی مقالہ شائع ہوا اور اسی موضوع پر اس کی کتاب بھی شائع ہوئی تو ۱۹۷۰ء میں وہ فلسفے کے تاریخ نظام فلسفہ کا چیئرمین بھی بنا دیا گیا۔ وہ ساختیات کا ماننے والا نہیں تھا پھر بھی جب اس کی کتاب The Orderof Things شائع ہوئی تو کچھ مبصروں نے اسے ساختیات پسند قرار دیا۔ حالانکہ اس کا خیال تھا کہ اس نے نہ تو ساختیات پسندوں کے نظریات کو قبول کیا تھا اور نہ ساختیاتی طریقہ کار کو اور نہ ساختیاتی اصطلاحوں کو اس کے باوجود The Orderof Things میں اس نے ساختیات کو جدید علوم کا بے چین شعور کہا ہے اور یہ کہا ہے کہ وہ جدید عہد کی تاریخ لکھنا چاہتا ہے۔

"پاگل پن اور تہذیب" سے لے کر "جنسیات کی تاریخ" تک اس نے بیس سال تصنیف و تالیف میں لگا دیے۔ "جنسیات کی تاریخ" اس کی موت کے بعد شائع ہوئی۔

فوکو، نوم چومسکی، ہیبر ماس اور ژاک دریدا کم و بیش ہم عمر تھے۔ فوکو کی شہرت نوم چومسکی کے بعد سب سے زیادہ تھی۔ فوکو اپنے آپ کو جدید عہد کا مورخ کہتا ہے۔

فوکو پہلا فلسفی ہے جس نے تاریخ اور فلسفے کو ملا کر ایک کر دیا اور اس طرح جدید تہذیب کی آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی تنقید لکھی۔ پھر اس مسئلے سے بھی بحث کی ہے کہ مغرب میں سماجی طور پر عقلیت یعنی Rationality کا ظہور کس طرح ہوا اور یہ کس طرح ثابت ہوا کہ جدید عہد کی روح عقلیت یعنی (Rationality) ہے۔ فوکو نے بتایا کہ جدید فلسفہ اس مسئلے میں بنیادی دلچسپی رکھتا ہے کہ عقل کا ظہور کس طرح معاشرے میں پختگی تک پہنچا۔ یعنی سائنس، ٹیکنالوجی اور سیاسی تنظیم میں عقل کس طرح پختگی تک پہنچی۔ کانٹ کا یہ سوال بنیادی اہمیت رکھتا ہے کہ روشن خیالی سے کیا مراد ہے؟

فوکو نے بتایا کہ کانٹ کے سوال کا مطلب یہ ہے کہ کامٹے (Comte)

کے زمانے سے اب تک سائنس کی تاریخ کیا ہے؟ جرمنی میں میکس ویبر (Max Weber) سے ہابر ماس (Habermass) تک سماجی طور پر عقلیت کا مطلب کیا ہے۔ ڈیکارٹ سے ہیگل تک بنیادی سوال یہی رہا ہے کہ کس طرح انسانی فکر کو ماورائی نرگسیت سے نجات دلائی جائے۔

اقتدار کا راستہ خود فرد کے جسم کی اپنی قوت مہیا کرتی ہے جسموں پر جو قوت حکمراں ہوتی ہے اس کی مخالفت بھی خود خواہش اور ارادے کی قوت کرتی ہے اور یہی قوت اس کے نزدیک سارے انقلابات کا ماخذ ہے۔ فوکو کا خیال ہے کہ انسان کی جنسی جبلتوں کے بارے میں کوئی چیز بنیادی اور حتمی انداز میں نہیں کہی جا سکتی۔

فرائڈ بچے کی جنسیت کے بارے میں تفصیلی انداز میں بات کرتا ہے لیکن بچے کی جنسیت کا ذکر سب سے پہلے اٹھارویں صدی عیسوی میں کیا گیا تھا چنانچہ بچوں سے استمنا بالید کو ختم کرانے کی بڑی کوششیں کی گئیں لیکن اسکول کے بچوں سے استمنا بالید ختم نہیں ہو سکا بلکہ اس کی شدّت اور بھی بڑھ گئی۔ جنسیت پر بحث مباحثے، اس کے تجزیے اور اسے کنٹرول کرنے کی خواہش سے فرد کی اپنے جسم پر قابو پانے کی خواہش اور بڑھ گئی۔ یورپ کا معاشرہ سچ بولنے کی خواہش میں قدیم کیتھولک اعترافات کے زمانے ہی سے گرفتار ہے اور پچھلے تین سو سال میں جنس کے بارے میں گفتگو میں اضافہ ہی ہوتا رہا ہے اور جس پر یہ ساری گفتگو چاہے جنس کے خلاف ہی کیوں نہ ہو، اس سے جنس کا خیال یورپ کے ذہنوں پر چھاتا ہی چلا جا رہا ہے۔

یورپ میں زندگی کے جتنے بھی معانی ہیں ان کا ماخذ جنس ہے اور فوکو کے خیال میں یہی زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ اب یورپ کے لوگ جنس کے خواہش مند رہتے ہیں۔ ایک ایسی چیز کی طرح جو حقیقتاً خواہش کے لائق ہے۔ اب انیسویں اور بیسویں صدی میں حیاتیات اور

عضویات کی مدد سے جنس کے معاملے میں بھی اصول اور معیار متعین کر لیے گئے ہیں۔

یورپ کے ماہرینِ نفسیات نے اور خود یورپ کے معاشرے نے بھی جنسی کج روی کو گناہ کے تصور سے آزاد کر کے اسے ابنارمل یا مریضانہ قرار دے دیا ہے لیکن خود فرائڈ نے اس قسم کی کوئی تقسیم جو نارمل یا ابنارمل کی بنیاد پر کی گئی ہو قبول نہیں کی۔ نارمل انسان کا جو تصور یورپ میں رائج ہے اس کی بجائے فوکو نے مشرق کا وہ اندازِ فکر جو جنس کو محبت کے آرٹ کا ایک مظہر سمجھتا ہے، زیادہ قابلِ قبول بتایا ہے اور اسے وہ صرف مسرّت برائے مسرّت کا حصول جانتا ہے۔ اس تصور میں جنسیت بھی محبت کا ایک آرٹ ہے۔ ایک طرح کا کھیل، تخلیقیت اور تصنع سے بھرپور۔

فوکو کہتا ہے کہ جسم کی طاقت کو لذت کی تلاش کے زاویے سے دیکھنا چاہیے کیوں کہ سیاست کا انحصار معلومات پر نہیں خواہشات پر ہوتا ہے۔ سیاست میں بھی یہی عملی ایکشن جسم ہی سے لیا جاتا ہے۔ مثلاً مظاہروں میں یا طبعی مقابلے میں یعنی Physical Confrontation میں۔ فوکو دراصل فرانس میں جو طالب علموں کا انقلاب ۱۹۶۸ء میں آیا تھا اس سے بہت متاثر ہوا تھا۔

فوکو کہتا ہے کہ انسان کے اندر بہت اشتعال انگیز لمحاتی ردِ عمل اور غیر مسلسل توانائی ہوتی ہے۔

فوکو کے افکار سے ظاہر ہوتا ہے کہ فوکو نطشے سے بہت متاثر تھا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ ہر عہد میں اقتدار یا قوت ہی طے کرتی ہے کہ علم کس چیز کو کہتے ہیں۔ فوکو اور دریدا دونوں کا یہ خیال تھا کہ کسی خاص مقصد سے تاریخ کی تعبیر نہیں کی جا سکتی۔

فوکو سے پہلے میکس ویبر نے بھی سماجی زندگی کی تشکیل میں اقتدار ہی

کو بنیادی حیثیت دی تھی۔ فوکو کہتا ہے کہ اقتدار کا تعلق نہ معاشیات سے ہے نہ کسی دباؤ ڈالنے والی قوت سے بلکہ طاقت کا تعلق جنگ سے ہے۔

ایک جنگ اعلان کے ساتھ ہوتی ہے اور ایک جنگ بغیر کسی اعلان کے ہوتی ہے۔ مختلف سماجی اداروں میں ناانصافیوں کی صورت میں جنگ تو ہوتی ہی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ زبان میں بھی یہ جنگ جاری رہتی ہے۔ یہ جنگ دراصل قوت کے ٹکرانے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ قوت تخلیق بھی کرتی ہے اور دباتی بھی ہے۔

نطشے نے کہا تھا کہ سچائی کی خواہش دراصل اقتدار حاصل کرنے کی خواہش ہے۔ ہماری ذات بھی طاقت کا ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ یہ ذاتی آزادی کا ہتھیار نہیں بلکہ غلبے کی تخلیق ہے۔ **Discipline and Punish** میں فوکو اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ طاقت کے اثرات کو منفی انداز میں بیان نہیں کرنا چاہیے یہ نہیں کہنا چاہیے کہ طاقت پابندی عائد کرتی ہے، طاقت دباتی ہے، چھپاتی ہے، نقاب اوڑھا دیتی ہے وغیرہ۔ کیوں کہ طاقت ہی حقیقت تخلیق کرتی ہے۔ طاقت سچائی کی رسومات تخلیق کرتی ہے۔ طاقت میں دبانے کے علاوہ اور خصوصیتیں بھی ہوتی ہیں۔ طاقت اور بہت سے کام انجام دیتی ہے۔ طاقت لوگوں پر ہوتی ہے چیزوں پر نہیں۔ طاقت ہمارے جسم اور ہمارے کام پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن طاقت صرف آزاد انسانوں ہی پر آزمائی جا سکتی ہے اور وہیں تک استعمال کی جا سکتی ہے جہاں تک انسان آزاد ہوں۔

# لیوی اسٹراس اور ساختیاتی بشریات

اٹھارویں صدی سے اساطیر کی اہمیت کم ہونے لگی تھی۔ دنیا بھر میں تصوف، سریت Mysticism صوفیانہ افکار اور اساطیری فکر کا زور کم ہونے لگا، عقلیت پسندی، روشن خیالی اور سماجی علوم کا چرچا بڑھنے لگا۔ بطلیموس کا نظریہ چودہ سو سال کے بعد باطل ٹھہرا اور کوپر نیکس نے یہ ثابت کر دیا کہ زمین ساکن نہیں ہے اور روزانہ ایک بار اپنے محور پر اور سال میں ایک مرتبہ سورج کے گرد گھومتی ہے۔ کپلر Kepler کے دونوں قانون رائج ہو گئے پہلے قانون کا مطلب یہ تھا کہ سیاروں کے محور گول نہیں بیضوی ہیں اور ان کا ایک رخ سورج کی طرف ہے دوسرا قانون یہ تھا کہ سیاروں کی رفتار سورج سے قربت اور دوری کی بنیاد پر بدلتی رہتی ہے۔ طبعی دنیا ہی میں نہیں فرد اور معاشرے کے بارے میں انسانی علوم میں بھی بڑی تبدیلیاں آئیں۔ معاشیات، نفسیات اور عمرانیات میں بڑی پیش رفت ہوئی نفسیات میں فرائڈ اور یونگ، ساختیات میں سوسیئر اور علم البشریات میں ٹیلر، فریزر اور درخیم کے بعد لیوی اسٹراس نے اس پیش رفت میں حصّہ لیا۔

لیوی اسٹراس سے زیادہ شہرت کسی ماہر عمرانیات کو نہیں ملی لیکن کسی ماہر علم بشریات کی فکر بھی اتنی پیچیدہ نہیں ہے جتنی لیوی اسٹراس کی فکر، اس شہرت کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ اس نے اساطیر پر بہت گہرا کام کیا ہے۔ اس نے سوسیئر کی ساختیات کا اطلاق علم البشریات پر کیا۔ لیوی اسٹراس

نے اساطیر کے علاوہ رسوم و رواج، تہوار اور خور و نوش کے بارے میں بھی اپنے افکار کو مرتب کیا۔

دراصل لیوی اسٹراس نے اساطیر کے بارے میں جدید ذہن کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے۔ اس کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ ایک جدلیاتی طرز کا منکر ہے یعنی شروع میں وہ جو ایک پوزیشن اختیار کرتا ہے اسے آگے جاکر خود ہی رد کر دیتا ہے اس کی تحریر کا خلاصہ پیش کرنا مشکل ہے اسی طرح اس کا حوالہ دینا بھی آسان نہیں۔ وہ فرانسیسی مزاج کی ادعائیت سے کام لیتا ہے جس کے پیچھے ایک طنزیہ جھلک بھی نظر آتی رہتی ہے لیوی اسٹراس کی جدلیات میں استہزائیہ جملے بھی ہوتے ہیں۔ مذاق بھی ہوتا ہے اور ایسا سیدھا سادا انداز بھی ہوتا ہے جس کے ساتھ اس کی طنزیہ مسکراہٹ بھی جھلکتی رہتی ہے اس طنزیہ مسکراہٹ میں Malicious مسکراہٹ کا انداز ہوتا ہے ایسا لگتا ہے کہ دلیل کی قوّت کو اپنا خیال ثابت کرنے کے لیے نہیں بلکہ مخاطب پر اپنی فوقیت جتانے کے لیے بھی استعمال کیا جارہا ہے وہ چاہتا ہے کہ اس کے سامعین اس کی مخالفت کریں اور اس طرح وہ انھیں موضوع کی فکر انگیز الجھنوں میں گھسیٹ کر لے آئے۔

تو آئیے آج ہم اپنی گفتگو درمیان ہی سے شروع کر دیتے ہیں یعنی (Tristes Tropiques) سے۔ یہ کتاب علمِ بشریات کے بارے میں نہیں ہے بلکہ ایک ماہرِ بشریات کی سوانح حیات ہے۔ انٹلکچول سوانح حیات ..... اس کتاب کا مرکزی حصّہ بشریات کے سلسلے میں فیلڈ ورک کے متعلق ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس کتاب کا بیان تاریخ وار نہیں ہے یعنی (Chronological Order) میں نہیں ہے بلکہ مصنّف مجموعی طور پر اپنی زندگی کا جائزہ لیتا ہے۔ کبھی آگے کے واقعات بیان کرتا ہے اور کبھی ان واقعات کو بیان کرتا ہے جو گزر چکے ہیں وہ وسطی برازیل کے سفر کا حال بیان کر رہا ہے۔ یہ سفر اس نے مقامی باشندوں کے حالات معلوم کرنے کے لیے کیا تھا۔

کتاب سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسے یہ فیلڈ ورک پسند نہیں ہے چنانچہ اپنے اس تحقیقی سفر میں اس نے اپنے موضوع یعنی نسلی جغرافیہ کے بارے میں کم سے کم تحقیقات کی ہیں۔ وہ ان دیسی لوگوں کی زبان سیکھنے کی بھی کوشش نہیں کرتا اور نہ ان لوگوں کے ساتھ اتنی دیر ٹھہرتا ہے کہ ان کے کلچر کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کر سکے وہ وحشی اقوام سے دور ہی رہتا ہے۔

لیوی اسٹراس کو یہ شدید احساس رہتا ہے کہ فرانسیسی وہ پہلی قوم ہے جس نے دوسری قوموں کا مطالعہ کرنا شروع کیا ہے۔ فرانسیسیوں کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ فرانسیسی وہ پہلی قوم ہے جو دوسروں کی نگاہ سے اپنا مطالعہ کرنا چاہتی ہے وہ کہتا ہے کہ ہم ایک استثنیٰ ہیں جو مختلف قوموں کے کلچر میں دلچسپی رکھتے ہیں کیوں کہ ہمیں بنیادی طور پر کلچر میں دلچسپی ہے۔ ہم یہ جاننا چاہتے ہیں کہ متمدن زندگی کا حاصل کیا ہے۔ ویسے ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہمارے کلچر کا کوئی مفہوم نہیں ہے مختلف کلچروں کے تصادم میں یہ واضح طور پر نظر آتا ہے کہ کلچر میں دلچسپی لینا ہی کلچر کے مسئلے کا واحد حل ہے۔ لیوی اسٹراس نے فرانسیسیوں کے سلسلے میں کہا ہے کہ ہمارے اپنے کلچر سے بہت زیادہ دلچسپی نہ رکھنا ہی ہمیں کلچر کے سلسلے میں تعصّبات سے آزاد ہونے میں مدد دے گا اور اس کی وجہ سے یہ امکان پیدا ہو جاتا ہے کہ ہم ایک سمجھ میں آنے والی حقیقت سے دلچسپی لے سکیں اور اس طرح ہم تاریخ میں پہلی بار نیچر سے مطابقت پیدا کر سکیں گے اور اس طرح ہماری زندگی کی بنیاد معقول حقیقتوں پر رکھی جا سکے گی۔ لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ اس طرح سے ہمارے خیال میں ماہرِ بشریات ہی جدید زمانے کا ہیرو ہے گویا خود لیوی اسٹراس ہی اپنے آپ کو جدید زمانے کا ہیرو سمجھتا ہے لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ Tristes Tropiques ہی وہ کتاب ہے جس سے بہتر کتاب کوئی ماہرِ بشریات کبھی لکھ نہیں سکا ہے۔

حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ لیوی اسٹراس کی اصل ساختیاتی بشریات کے

نظریات جن کتابوں سے ظاہر ہوتے ہیں ان میں دو قسم کی کتابیں ہیں ایک تو وہ کتابیں ہیں جن میں قرابت داری اور ٹوٹم ازم کے مسائل ہیں ٹوٹم ازم سے مراد وہ تشخص ہے جو مختلف وحشی قومیں کسی پودے یا جانور کو نشان یا قومی تشخص سمجھ کر اپنا لیتی ہیں جیسے شمال مغربی امریکہ کے کسی قبیلے نے کسی حیوان یا پودے وغیرہ کو اپنے کسی باطنی تعلق کی وجہ سے اپنا نشان بنالیا ہو یا اس کو تشخص کے لیے اپنی علامت بنا لیا ہو۔ ٹوٹم ازم کے علاوہ رسوم و رواج، تہوار اور خور و نوش کے مسائل ہیں دوسری قسم کی کتابیں وہ ہیں جن میں اساطیر کا مطالعہ کیا یعنی اساطیری کہانیوں کے سسٹم کا مطالعہ اور صرف اساطیر کے سسٹم کا ہی نہیں بلکہ قرابت داری کے سسٹم کا بھی اور ان میں سے ہر ایک سسٹم کی اکائیوں کے باہمی رابطہ کو دریافت کرنے کی بھی کوشش ہے۔

جب ہم اساطیری کہانیوں کے علامتی عناصر کا تجزیہ کرتے ہیں تو یہ سمجھتے ہیں کہ یہ متعین علامتیں ہیں اور یہ کہ ان کی ایک سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں لیکن لیوی اسٹراس یہ بتاتا ہے کہ اصل صورت یہ ہے کہ اسطور میں جب کوئی علامت آتی ہے تو اسطور میں اس کے مقام کے مطابق معانی متعین ہوتے ہیں اور خود سسٹم سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ اس علامت کے معنی کیا ہیں جس طرح ڈرامے میں کردار کے معنی ڈرامے کے باطن ہی سے متعین ہوتے ہیں اور کردار کو سمجھنے کے لیے ہمیں ڈرامے سے باہر دیکھنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔

جس طرح ساختیات کا بانی سوسیئر ہے اس طرح بشریات پر ساختیات کا اطلاق لیوی اسٹراس نے کیا ہے لیکن ساختیات کے اطلاق سے لیوی اسٹراس کو یہ فائدہ ہوا ہے کہ اس کا نام بھی تمام علمی حلقوں میں زیرِ بحث آیا ہے اور اب یہ بتانا مشکل ہے کہ ساختیات کی وجہ سے لیوی اسٹراس کی شہرت ہوئی ہے یا لیوی اسٹراس کی وجہ سے ساختیات کی۔

لیوی اسٹراس ۱۹۰۸ء میں پیدا ہوا تھا اور پیرس ہی میں اس کی ابتدائی

تعلیم ہوئی وہ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۹ء تک برازیل کی یونیورسٹی Saa Paolo میں پڑھاتا رہا اور وہیں اس نے علم بشریات پر تحقیقات کیں اور پھر ۱۹۵۹ء میں وہ کالج ڈی فرانس میں سماجی علم بشریات کا پروفیسر مقرر ہوا۔

لیوی اسٹراس، سوسیئر کی ساختیات سے بہت متاثر ہوا تھا چنانچہ اس نے اپنی تحقیقات میں سوسیئر ہی کا طریقہ کار اختیار کیا۔ ۱۹۴۹ء میں اس کی کتاب "قرابت داری کا بنیادی اسٹرکچر" شائع ہوئی تھی پھر ساختیاتی بشریات کی دو جلدیں شائع ہوئیں۔

سوال یہ ہے کہ لیوی اسٹراس اساطیر پر اس قدر غور کیوں کر رہا تھا اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ یہ جاننا چاہتا تھا کہ انسان کے ذہن کا بنیادی اسٹرکچر کیا ہے۔ اس نے خود کہا ہے کہ اسطور کے ساختیاتی نمونے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسانی ذہن کا بنیادی اسٹرکچر کس نوعیت کا ہے اس اسٹرکچر سے یہ ظاہر ہو سکتا ہے کہ انسان اپنے ادارے (Institutions) کس طرح تشکیل دیتا ہے کس طرح زیور یا اوزار وغیرہ (Artefacts) بناتا ہے اور کس طرح اپنے مختلف علوم کی ہئیت کی تشکیل کرتا ہے ساختیات کی وجہ سے شاعری کو سمجھنے میں اس قدر مدد نہیں ملی ہے جتنی فکشن اور اساطیری کہانیوں، کتھا کہانیوں اور دیومالا کو سمجھنے میں مدد ملی ہے۔

شاعری میں تو لفظوں کا در و بست، اظہار کی خوبصورتی اور اندازِ بیان بھی اہمیت رکھتا ہے لیکن شاعری سے زیادہ اساطیری کہانیوں میں کہانی کی اصل اہمیت ہوتی ہے اس لیے اساطیری کہانیوں کا ترجمہ کرنا بھی نسبتاً آسان ہوتا ہے ترجمے میں متھ یا اسطور کی اصل اہمیت ختم نہیں ہوتی کیوں کہ متھ یا اسطور کے ترجمے میں کہانی بہرحال رہتی ہے۔ متھ میں نہ اسلوب اہمیت رکھتا ہے نہ الفاظ کی موسیقیت اہمیت رکھتی ہے بلکہ جیسا کہ خود لیوی اسٹراس نے ساختیاتی بشریات میں بیان کیا ہے۔

"متھ بنیادی نوعیت کی وہ زبان ہے جس کا معنیاتی Functionلسانی اظہار کی کھردری سطح کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔"

لیوی اسٹراس کا خیال تھا کہ کلچر کی بنیادی جڑیں اساطیری کہانیوں میں ہوتی ہیں چنانچہ متھ کے تجزیے سے وہ انسانی ذہن کی اصل نوعیت تک پہنچنا چاہتا تھا۔ لیوی اسٹراس کا خیال تھا کہ انسان کی سماجی زندگی کی مختلف جہتوں کو یعنی مذہب، آرٹ وغیرہ کو ان طریقوں سے سمجھا جا سکتا ہے جو جدید لسانیات کی دریافتیں ہیں۔

لیوی اسٹراس نے جو ساختیاتی بشریات کا بانی ہے اپنی کتاب (Tristes Tropiques) میں اپنی تین محبوباؤں کا ذکر کیا ہے ایک علم ارضیات دوسری محبوبہ اشتراکیت اور تیسری تحلیلِ نفسی۔ محبوباؤں سے مراد تخلیقی تحریک یعنی Inspiration کے ماخذ ہیں۔ اس طرح لیوی اسٹراس یہ کہنا چاہتا ہے کہ یہ تین ماخذ ہیں جن سے اس کے خیالات جنم لیتے ہیں یہ نہیں کہ ان خیالات کی نوعیت کیا ہے ان کی نوعیت تو ساختیاتی طریقۂ فکر سے تعلق رکھتی ہے۔

اس کی کتابوں میں موضوعات کا انتخاب، مثالیں، حوالے اور موازنے کے نکات سب غیر روایتی ہیں۔ اس کی کتابوں کے اشاریے سرریلزم سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے ابواب کے عنوانات اور اساطیر کی کتابوں پر اس کے ابواب کی تنظیم تحقیقی مقالے کی بجائے موسیقی کی کمپوزیشن معلوم ہوتی ہے۔ جس میں Sonataاور Finale جیسے لفظ بھی ملتے ہیں۔ Sonata پیانو کے ایسے راگ کو کہتے ہیں جس میں کئی گتیں ہوتی ہیں لیکن سب گتوں کا سُر ایک سا ہوتا ہے اور Finale کہتے ہیں اس گت یا دھن کو جو اوپیرا Opera کے آخر میں بجائی جاتی ہے اس کے علاوہ Overture کا لفظ بھی آتا ہے جو گیت کے

آغاز کو کہتے ہیں پھر سمفنی Symphony کا ذکر بھی آتا ہے جو سُروں کے میل کو کہتے ہیں یا ایسے خاص نغمے کو کہتے ہیں جس میں کئی خاص گتیں ایک ساتھ ہوتی ہیں۔

لیوی اسٹراس نے اسلوب کی اس ندرت کے ساتھ صنائع بدائع کو بھی بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ لیوی اسٹراس میں تجرید کی صلاحیت کے ساتھ ساتھ صنائع بدائع کی صلاحیت بھی تھی۔ وہ ٹھوس چیزوں کو اکثر تجریدی خیالات میں تبدیل کر دیتا ہے یا انہیں مجاز مرسل Synechdoche کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ

> "شادی بیاہ کے قواعد اور قرابت داری کے سسٹم کو ایک طرح کی زبان سمجھنا چاہیے۔ ایسی زبان جس کے درمیان افراد اور گروہوں کے بیچ ایک خاص قسم کا ابلاغ قائم ہوتا ہے جس میں خواتین بیچ بچاؤ کرنے والیوں کی طرح ہوتی ہیں۔ قبیلوں، خاندانوں، جتھوں اور فرقوں کے درمیان یہ خواتین گردش میں رہتی ہیں جس طرح کسی مخصوص گروپ کے الفاظ گردش میں رہتے ہیں۔"

وہ اپنی کتاب "قرابت داری کے بنیادی اسٹرکچر" میں کہتا ہے کہ

> "عورتوں کی گردش (Circulation) قرابت داری میں مرکزی اہمیت رکھتی ہے لیوی اسٹراس کے مطابق بولنے والوں کی زبان ایک **عدد** کی حیثیت رکھتی ہے جو صرف یہ ظاہر کر سکتا ہے کہ کیا پیغام دیا جا رہا ہے اس کے برعکس شادی بیاہ کا نظام ایک Net Work کی حیثیت رکھتا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کون سے ذرائع

عورتوں کی Circulation کے لیے کھلے ہوئے ہیں
(عورتوں کا مقصد حیاتیاتی طور پر تخلیقِ نو کرتے رہنا ہے)"

لیوی اسٹراس کی سب سے مشہور کتاب Structural Anthropology ہے اسی میں اس کا مضمون "قرابت داری کا بنیادی اسٹرکچر" بھی شامل ہے اس کے بعد اس کی دو اور کتابیں شائع ہوئیں۔

The Totemism

اور

The Savage mind

یہ دونوں کتابیں ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی تھیں اس کے بعد Mythologiques کی چار جلدیں شائع ہوئیں۔

Savage Mind کے آغاز ہی میں لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ یہ سمجھنا غلط ہے کہ وحشی قومیں تجریدی فکر کی صلاحیت نہیں رکھتیں۔ دوسرے ماہرین بشریات کا بھی خیال ہے کہ وحشی قومیں اخلاقی اور مابعدالطبیعاتی تصورات رکھتی ہیں لیوی اسٹراس نے اپنے خیال کی تائید میں شمال مغربی امریکہ کی چنوک (Chinook) زبان سے مثال دی ہے مثلاً اس خیال کو کہ ایک بُرے آدمی نے غریب بچے کو قتل کر ڈالا چنوک (Chinook) زبان میں اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ انسان کی خرابی نے بچے کے افلاس کو مار ڈالا۔ لیوی اسٹراس کی کتاب Savage Mind سے مراد وہ ذہن ہے جو سوچنے میں کسی قسم کی مدد حاصل نہیں کرتا مثلاً تحریر وغیرہ کی مدد نہیں لیتا۔

لیوی اسٹراس نے اپنی کتاب Mythologiques میں امریکی انڈین اساطیر کی آٹھ سو سے زیادہ اساطیر کا تجزیہ کیا ہے اور دوسری اساطیر کے ساتھ ان اساطیر کا مقابلہ بھی کیا ہے۔ اساطیر کا یہ پورا پھیلا ہوا جال اتنا باریک ہے کہ ان اساطیر کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔

ایک امریکی ماہرِ بشریات پال راڈن (Paul Rodin) نے چار اساطیر کا ایک مجموعہ شائع کیا تھا راڈن نے یہ اساطیر وحشی قوموں سے لے کر جمع کی تھیں۔ لیوی اسٹراس کی رائے ہے کہ اس میں چوتھی اسطور قابلِ غور ہے۔ یہ اساطیر اس سے بھی زیادہ ایک دوسرے سے ملی ہوئی ہیں جتنی راڈن نے سمجھا تھا۔ لیوی اسٹراس نے راڈن کی چاروں اساطیر سے دلچسپی لی ہے اس میں چوتھی اسطور دوسری تینوں اساطیر سے بہت مختلف ہے اتنی مختلف کہ پہلی نگاہ میں ایسا لگتا ہے کہ اس اسطور کا تعلق باقی تینوں اساطیر سے کچھ نہیں ہے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے لیوی اسٹراس نے اس اسطور کا خلاصہ بھی اس طرح پیش کیا ہے:

"ایک یتیم بچہ اپنے باپ کی طرح شکار میں اچھی خاصی مہارت رکھتا تھا اور گاؤں کے آخری حصّے میں اپنی دادی کے ساتھ رہتا تھا۔ گاؤں کے مکھیا کی لڑکی کی نگاہ جب اس پر پڑی تو وہ لڑکے پر عاشق ہو گئی اور سوچنے لگی وہ مجھ سے چھیڑ چھاڑ کرے گا یا نہیں، آزادیاں لینے کی کوشش کرے گا یا نہیں۔ پیار بھرے لفظ بولے گا یا نہیں۔ لڑکا بھی کچھ ناپختہ کار تھا چنانچہ اس نے بھی لڑکی سے ایک لفظ نہیں کہا اور ادھر لڑکی کی بھی ہمت نہیں پڑ رہی تھی کہ کچھ بولے۔ اس طرح وہ عشق میں مبتلا رہی آخر کار بیمار پڑ گئی اور پھر مر گئی۔ اس کی قبر پر مٹی کا ڈھیر جمع کر دیا گیا تاکہ کوئی چیز اس کی قبر میں گھس نہ سکے۔

بیٹی کے غم میں گاؤں کے مکھیا نے فیصلہ کیا کہ وہ تمام گاؤں والوں کو لے کر ایسی جگہ چلا جائے جو کئی دنوں کے فاصلے پر واقع ہو لیکن وہ یتیم لڑکا گاؤں کے مکھیا کے ساتھ نہیں جانا چاہتا تھا کیوں کہ اس کا خیال تھا کہ وہاں شکار خاصا

نہیں ہوگا چنانچہ مکھیا کی اجازت سے وہ لڑکا اپنی دادی کے ساتھ مکھیا کی لڑکی کی قبر کی دیکھ بھال کرنے کے لیے گاؤں ہی میں ٹھہر گیا۔ جانے سے پہلے مکھیا نے اپنے گھر کے فرش پر مٹی پوت دی تھی تاکہ فرش گرم رہے۔

وہ یتیم لڑکا چونکہ اپنے جانور زیادہ دور لے کر نہیں جاسکتا تھا اس لیے قرب و جوار ہی میں شکار کرتا رہا یہاں تک کہ اس نے اپنے پرانے گاؤں کا رخ بھی نہیں کیا۔ ایک دن وہ اپنے زخمی شکار کا معمول سے زیادہ دیر تک تعاقب کر کے گھر لوٹ رہا تھا کہ اس نے مکھیا کے گھر میں روشنی دیکھی چنانچہ جب وہ مکھیا کے گھر میں داخل ہوا تو اسے مکھیا کی لڑکی کی روح نظر آئی تب اس روح نے اسے بتایا کہ اس کے مرنے کی اصل وجہ کیا تھی پھر افسوس کرتی رہی کہ اب تک اس کی روح وہاں نہیں پہنچ سکی جہاں مرنے کے بعد روحیں چلی جاتی ہیں۔ مکھیا کی لڑکی کی روح نے اس سے کہا کہ جب تم نیند سے بوجھل آنکھوں کے ساتھ لیٹ جاؤ گے تو یہ محسوس کرو گے کہ کوئی چیز تمھارے جسم پر رینگ رہی ہے۔ لیکن یہ کیڑے نہیں ہوں گے تم انھیں مسلنے کی کوشش نہ کرنا اور نہ جسم کھجانے کی کوشش کرنا۔ غرض یہ کہ راتیں مشکل سے کٹتی تھیں لیکن وہ یتیم لڑکا آزمائش میں پھر بھی کامیاب رہا۔ چنانچہ جو روحیں اسے تنگ کر رہی تھیں آخر کار انھوں نے اس یتیم لڑکے کو چھوڑ دیا۔ اس طرح وہ مکھیا کی لڑکی کو زندہ کرنے میں کامیاب ہو گیا پھر وہ مکھیا کی لڑکی کو زندہ کر کے اپنے گھر لے آیا اور اس

سے بیاہ کر لیا۔

جب اس کی اطلاع گاؤں والوں کو ملی تو وہ لوٹ آئے۔ اس نو بیاہتا بیوی کا ایک لڑکا پیدا ہوا اور جب وہ لڑکا تیر چلانے میں ماہر ہو گیا تو اس نے اپنی بیوی سے کہا "میں ابھی بوڑھا نہیں ہوا ہوں اور خاصے عرصے میں اس دھرتی پر زندہ رہوں گا۔ میں اس طرح نہیں مروں گا جیسے تم مر گئی تھیں۔ بس میں سیدھے اپنے گھر جاؤں گا۔" اس کی بیوی نے کہا میں بھی تمھارے ساتھ چلوں گی پھر یہ دونوں بھیڑیے بن گئے اور زمین کے اندر رہنے لگے اور جب کوئی انڈین وحشی روزے کے بعد دعا کرتا تو دونوں دعا دینے کے لیے زمین کے اوپر آجاتے۔"

لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ اساطیر کا تجزیہ ایک کے بعد ایک نہیں ہونا چاہیے بلکہ متعلقہ اساطیر کے گروپ کا ایک حصّہ سمجھنا چاہیے۔ راڈن کے مجموعے کی پہلی اسطور کا ترجمہ کچھ اس طرح ہوگا۔

"ایک سردار کا بیٹا مقدس ارواح سے قوت حاصل کرنے کے لیے روزے رکھا کرتا تھا۔ یہاں تک کہ کچھ عرصے کے بعد ان ہستیوں میں اور سردار کے بیٹے میں دوستانہ تعلقات قائم ہو گئے۔

ایک دن سردار کے بیٹے کو بتایا گیا کہ ایک پارٹی لڑائی کے لیے جارہی ہے لیکن اس کا ذکر کسی سے نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے باوجود سردار کے بیٹے نے یہ بات اپنے دوست سے کہہ دی چنانچہ دونوں جا کر لڑائی پر جانے والی پارٹی سے مل گئے۔ جنگ میں یہ دونوں بڑی بہادری سے لڑے اور جب

لوٹے تو ان کے اعزاز میں بڑی ضیافت کی گئی۔ یہ دونوں بڑے نامور سپاہی بن گئے اور ان دونوں نے شادی کر لی اور گاؤں سے دور اپنے اپنے گھروں میں جا کر رہنے لگے لیکن جب کبھی یہ دونوں گاؤں میں آتے تو ان کی بڑی عزت کی جاتی کیوں کہ ان سے گاؤں والوں کو بہت فائدہ پہنچا تھا۔

ایک دن جب وہ گاؤں والوں کی خاطر کسی مہم پر جا رہے تھے ان کا تعاقب کیا گیا اور انھیں قتل کر دیا گیا۔

مرنے کے بعد ان کی روحیں اپنے گاؤں میں واپس آئیں تو یہ دیکھ کر انھیں بہت صدمہ ہوا کہ کوئی ان کو دیکھ نہیں سکتا تھا وہ ان چار راتوں کے جشن میں بھی شریک رہے جو ان کی یاد میں منایا گیا تھا۔ سردار کے بیٹے کا دوست اتنا غمگین ہوا کہ اس نے فیصلہ کیا کہ ہمیں واپسی کا راستہ تلاش کر لینا چاہیے۔ مکھیا کے بیٹے نے کہا کہ بیشک وہ ایسا کر سکتے ہیں بشرطیکہ وہ سفر کی آزمائشوں میں کامیاب ہو جائیں۔ چنانچہ وہ سفر کر کے پہلی روح کے گاؤں میں پہنچے جہاں ان کا خیر مقدم خوبصورت مردوں اور خوبصورت عورتوں نے کیا اور ساری رات ان کے اعزاز میں رقص ہوتا رہا۔ مکھیا کے بیٹے نے بہرحال اپنے دوست کو آگاہ کیا کہ خبردار ان کے ساتھ رقص کے لیے کھڑے نہ ہونا۔ بہرحال یہ تماشا مسلسل چار راتوں تک چلتا رہا پھر رقص کی یہ راتیں تینوں دیہاتوں میں دہرائی گئیں۔ ہر رات رقاصوں اور رقاصاؤں کے ساتھ رقص میں شریک نہ ہونا زیادہ کٹھن لگتا تھا آخر

کار یہ کامیاب ہو گئے اور دھرتی کے بنانے والے کے گھر
تک پہنچ گئے دھرتی کے بنانے والے نے پوچھا تم لوگ
کہاں رہنا چاہتے ہو انھوں نے کہا اپنے پرانے گاؤں میں
چنانچہ ان میں سے ہر ایک دوبارہ اپنے گاؤں میں پیدا ہو
گیا۔ کچھ دنوں کے بعد ان کی آپس میں ملاقات بھی ہوئی۔
یہ ابھی بچے ہی تھے کہ انھوں نے ایک دوسرے کو پہچان لیا
حالانکہ یہ ابھی اتنے کمسن تھے کہ دوسرے لوگ انھیں اپنے
ساتھ لے کر چل رہے تھے۔"

سوال یہ ہے کہ ان دونوں اساطیر میں کیا چیز مشترک ہے۔ ان دونوں اساطیر میں کردار مرتے بھی ہیں اور دوبارہ پیدا بھی ہوتے ہیں لیکن یہ اشتراک بس یہیں ختم ہو جاتا ہے لیکن ان اساطیر کے کردار، ان کے حالات اور موڈ ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں بظاہر یہ اختلافات یونہی سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اگر ان کو غور سے دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ان میں مخالف پہلو اور باضابطہ تناسب یعنی Symmetry موجود ہے۔

# اساطیری کہانیاں اور لیوی اسٹراس

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ اساطیر کی سائنسی تشریح میں
دلکشی ہے۔

افلاطون (فیڈریس Phaedrus)

آج کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی مثلاً راجندر سنگھ بیدی کے "گرہن" میں اساطیری کہانیوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں اسی طرح انتظار حسین کو بھی اساطیر سے دلچسپی ہے کامیو کی متھ آف سسی فس سے کون واقف نہیں ہے اساطیر سے دلچسپی کے کئی اسباب ہیں کچھ رموزِ مملکت ہیں کچھ اصلِ حقیقت سے پردہ اٹھانے کی خواہش اور کچھ اپنے قدیم ترین ماضی سے دلچسپی۔ ان اساطیر کا مطلب کوئی نہیں جانتا یہ سچ ہے کہ لسانی طور پر انسان کا سب سے پہلا اظہار اساطیر ہی میں ہوا ہے۔ اس سے پہلے کوئی داستان، کوئی تحریر، کوئی کتاب نہیں تھی۔ یہ اُس زمانے کی کہانیاں ہیں جب انسان نے کوئی رسم الخط دریافت نہیں کیا تھا۔ ابتدائی انسان کی ساری زندگی ان میں بند ہے۔ ان کی اجتماعی زندگی معاشیات، سیاسیات اور مذہب کی مجموعی صورتِ حال ان کہانیوں میں ملتی ہے ان کہانیوں میں انفرادی زندگی نہیں ہے بلکہ اجتماعی زندگی کی تصویریں ہیں دیوی دیوتا ہیں، تخلیق کی کہانی ہے۔

مثلاً تخلیق کی ایک یہ کہانی دیکھیے جس کا تعلق یونان سے ہے:

"تمام کائنات کی دیوی یوری نوم انتشار کے عالم میں

برہنہ اُٹھی۔ اپنے قدموں تلے کوئی مستحکم چیز نہ پا کر سمندر کی امواج میں اکیلے ناچتے ناچتے اُس نے سمندر کو آسمان سے جُدا کر دیا اور پھر ناچتے ہوئے جنوب کی طرف چلی گئی۔ جو ہوائیں اس کے پیچھے حرکت میں آئیں وہ نئی نئی سی تھیں اور ان سے تخلیق کے آغاز کا کام لیا جا سکتا تھا۔ گھومتے گھومتے اُس نے شمالی ہوا کو اپنی گرفت میں لے لیا اور ہتھیلیوں کے بیچ رگڑ ڈالا اچانک ایک عظیم اژدہا اوفین اُس کے سامنے آیا۔

دیوی اپنے آپ کو گرم رکھنے کے لیے وحشیانہ انداز میں ناچتی رہی یہاں تک کہ اژدہا شہوت میں مبتلا ہو گیا اور اُس نے دیوی کے مقدس جسم کے اطراف کنڈلی مار دی اور وصال کی خواہش اس میں جاگ گئی۔ اب شمالی ہوا نے اُسے بار آور کیا جس طرح گھوڑیاں اپنے پچھلے حصّے ہوا کی طرف موڑ دیتی ہیں اور کسی سانڈ گھوڑے کی مدد کے بغیر گھوڑے کا بچہ جنتی ہیں اسی طرح یوری نوم دیوی بھی حاملہ ہو گئی۔

پھر یوری نوم دیوی نے فاختہ کا روپ دھار لیا اور سمندروں کی موجوں پر بیٹھ گئی اور مناسب وقفہ کے بعد اسی فاختہ کے روپ میں اُس نے ایک کائناتی انڈا دیا۔ دیوی کے حکم پر اژدہے نے انڈے کے اطراف سات بار کنڈلی ماری اور پھر اژدہا انڈے کو سینے لگا یہاں تک کہ اس انڈے کے دو ٹکڑے ہو گئے اور اس انڈے کے باہر وہ ساری چیزیں نکل پڑیں جو موجود تھیں یعنی یوری نوم کے بچے خورشید، چاند

اور ستارے اور دھرتی اپنے پہاڑوں، دریاؤں، درختوں، جھاڑیوں اور زندہ مخلوقات کے ساتھ۔ پھر اوفین اژدہا اور یہ دیوی یوری نوم دونوں اولمپس کی چوٹی پر رہنے لگے لیکن اژدہے نے بار بار یہ کہہ کر کہ میں اس کائنات کا خالق ہوں یوری نوم دیوی کو پریشان کر دیا دیوی نے پریشان ہو کر اژدہے کا سر اپنی ایڑی سے رگڑ ڈالا اور لات مار کر اس کے دانت باہر نکال دیے اور پھر اسے زمین کے نیچے غاروں میں پھینک دیا۔

تب دیوی نے سات سیّارے پیدا کیے اور ان میں سے ہر ایک اُس نے دو مافوق الفطرت طاقتوں کے حوالے کر دیا، سورج، چاند، مریخ، مشتری، زہرہ اور زحل سب کو۔۔۔۔۔۔

تب پہلا آدمی جو Pelasgus تھا اور (Pelasgusians) کا جد تھا آرکیڈیا کی خاک سے اُبھرا اُس کے پیچھے بہت سارے آدمی آئے، تب کچھ اور آدمی آئے جن کو اُس نے جھونپڑی بنانا اور شاہ بلوط کے پھلوں پر گزارا کرنا اور سور کے چمڑوں سے چوغے بنانا سکھایا ایسے چوغے جیسے ایوبیا اور فوکس کے غریب لوگ پہنتے ہیں۔"

اساطیر کا صرف کسی ایک کہانی سے اندازہ نہیں لگایا جا سکتا یہ کہانیوں کا ایک سلسلہ ہے جو یونان اور روم ہی میں نہیں ہندوستان سے لے کر افریقہ، آسٹریلیا اور امیزان اور شمالی امریکہ کے انڈین باسیوں کے علاوہ نہ جانے دنیا کی کون کون سی زبانوں میں موجود ہے ان اساطیری کہانیوں کے معنی تلاش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ بعض محقق یہ کہتے ہیں کہ انسان کی اصل حقیقت معلوم کرنے کے سلسلے میں پچھلے تین ہزار سال کی تاریخ اتنی

اہم نہیں ہے جتنی اہمیت ابتدائی معاشرہ کو حاصل ہے کیوں کہ اگر اساطیری کہانیوں کے اشارے اور ان کی منطق ہماری سمجھ میں آ گئی تو پھر یہ مسئلہ حل کرنا کچھ مشکل نہیں ہوگا کہ زبانوں میں اتنے اختلافات کیوں ہوئے اور اتنی نسلیں اور اتنے تمدّن کیسے پیدا ہو گئے اس طرح انسانی ذہن کی وحدت سامنے آجائے گی اور ہمیں وہ بصیرت مل جائے گی جس سے انسانی شعور کی مختلف تہیں کُھل جائیں گی۔ قدیم عبادت گاہوں اور اصنام کی طرح یہ اساطیر بھی ابتدائی انسان کی اجتماعی زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں پھر یہ کہانیاں ایسا لگتا ہے کہ شعوری ہی نہیں تحتِ شعوری زندگی سے پھوٹی ہیں۔

یونانیوں کے لیے یہ کہانیاں پہلے مذہبی بعد میں تمثیلی حیثیت اختیار کر گئیں پھر ایک یونانی نے تو ان اساطیری کہانیوں کی عقلی تعبیر بھی شروع کر دی مثلاً یوروپ کی اساطیری کہانی کی عقلی تعبیر یہ کی کہ یوروپا کو ایک خوبصورت بیل پر بٹھا کر کریٹ پہنچایا گیا تھا لیکن اس میں لغوی دقت یہ آن پڑی کہ کریٹ کے معنی بھی بیل تھے اور اغوا کرنے والے شہری کا نام Tauros تھا جو خود ایک بیل کو کہتے ہیں مزید مشکل یہ کہ بیل زیوس دیوتا کی علامت ہے۔ ہومر کی Odyssey میں ایک اور اساطیری کہانی ملتی ہے جس میں ایک مردم خور جانور Odyssey کی کشتی پر حملہ کرتا ہے اس اساطیری کہانی کی توجیہ بھی عقلی طور پر یہ کی گئی کہ Odyssey کی کشتی پر قزاقوں کی ایک کشتی نے حملہ کیا تھا۔

حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے تین سو سال پہلے یہ تعبیر پیش کی گئی کہ ان اساطیر میں جو دیوی دیوتا ہیں دراصل وہ ابتدائی عہد کے ہیرو ہیں جنھوں نے انسان کے لیے کارنامے انجام دیے تھے یعنی اُس زمانے میں اساطیری کہانیوں کو سمجھنے کے دو ہی طریقے ممکن تھے ایک تمثیلی اور دوسرا عقلی وائکو نے یہ کہا کہ انسانی تخیّل نے ان اساطیری کہانیوں کو جنم دیا ہے اور بعد میں اس پر یونانی اور امریکہ کی

انڈین اساطیر کا موازنہ کر کے یہ ثابت کر دیا گیا کہ انسان میں اساطیر تخلیق کرنے کا رجحان آفاقی طور پر موجود ہے۔

سوال یہ ہے کہ آخر ان اساطیر میں کوئی معنویت کیوں نہیں ہے اس کا ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ یہ انسانیت کے ابتدائی زمانے میں تخلیق کی گئی ہیں میکس ملر کا خیال تھا کہ انڈین یورپین کلچر کی یہ اساطیر دراصل کائنات کے بارے میں تمثیلی کہانیاں ہیں لیکن وقت گزرنے کے ساتھ زبانوں کی بیماریوں کے باعث ان کے معانی گم ہو گئے۔

فرائڈ اور یونگ نے ان اساطیر کی نفسیاتی تعبیریں پیش کی ہیں لیکن فرائڈ اور یونگ کے نظریات قبول نہیں کیے گئے فرائڈ نے کہا تھا کہ قوموں کی چھپی ہوئی خواہشیں جو خوابوں میں نظر آتی ہیں ان ہی کی بدلی ہوئی شکلیں اساطیر میں بھی ملتی ہیں۔ یونگ کے مطابق یہ اساطیر قبل شعوری نفسی کیفیتوں کا اظہار ہیں۔ لاشعوری نفسی کیفیات کے غیر ارادی بیانات ہیں۔ کم سے کم یونانی اساطیر کے بارے میں رابرٹ گریوز نے ان دونوں نفسیاتی تعبیروں کو رد کرتے ہوئے یہ کہا کہ آج کل انتخابات کے زمانے میں یورپ میں جو کارٹون بنتے ہیں یونانی اساطیری کہانیاں اُن سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہوتیں اور یہ کہ یہ اساطیری کہانیاں زیادہ تر اُن علاقوں کی ہیں جن کا تعلق کریٹ سے تھا۔

جس زمانے میں اساطیر میں لیوی اسٹراس نے دلچسپی لی ہے اُس زمانے میں دو ہی نظریات کو قبولیت حاصل تھی ایک تو Malianowski کا نظریہ کہ ابتدائی عہد کا انسان اپنی بنیادی ضرورتوں میں گرفتار تھا مثلاً اس کا مسئلہ غذا، تحفظ اور جنس کا مسئلہ تھا چنانچہ اس کے عقائد اور اساطیر کو بھی اسی روشنی میں دیکھا جاتا تھا دوسرا نظریہ Levy-Bruhl کا تھا جو یونگ کے نظریے سے بہت قریب تھا اِس نظریے کی رو سے اساطیر کا تعلق قبل منطق ذہن سے تھا اس ذہن پر پراسراریت اور سریت کا غلبہ تھا یعنی وہ خارجی کائنات میں ایک قسم سرّی

شراکت داری (Mystical Participation) کی نمائندگی کرتی ہیں۔

شیلنگ پہلا مفکر تھا جس نے یہ کہا کہ ارتقاء کی ایک خاص منزل میں انسان منطق کا جو بھی تصوّر رکھتا ہے اُس کا اظہار اساطیر میں ہوا ہے اور مارسل ماس نے یہ کہا کہ اساطیر مجموعی سماجی مظہر کی حیثیت رکھتے ہیں یعنی اساطیری کہانی میں ابتدائی انسان کے مذہبی معاشی اخلاقی اور قانونی ادارے سب کے سب جھلکتے ہیں۔

ساختیات نے اساطیری کہانیوں کے معنی سمجھنے کا ایک نیا دروازہ کھولا وہ یہ کہ ساختیات کے ماہرین نے بتایا کہ اساطیر اور زبان کی بنیادی نوعیت میں بڑی مماثلت ہے۔ جس طرح زبان صوتیوں Phonemes کے مختلف اور مخالف ہونے پر قائم ہے اسی طرح اساطیر بھی کچھ بنیادی تصوّرات Categories کے مختلف اور مخالف ہونے پر قائم ہیں۔

اگر زبان ابلاغ کا ایک نظام ہے تو پہلے ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ زبان کے قواعد و ضوابط کس طرح دوسروں تک پیغام پہنچاتے ہیں۔ مثلاً اگر ہم سے کوئی بات کہتا ہے تو ہمارے سامنے آوازوں کا ایک سلسلہ آتا ہے اور ہم ان آوازوں کو صوتیہ نظام (Phonemes) کی روشنی میں دیکھنے لگتے ہیں کیوں کہ ہم نے اپنے اندر آوازوں کے صوتیاتی نظام اور ان کے معانی پہلے ہی جذب کر رکھے ہیں اس کے علاوہ زبان کی قواعد بھی ہمارے تحتِ شعور میں جذب ہوتی ہے اس طرح ہم جملہ کے اجزاء کا باہمی ربط فوراً سمجھ لیتے ہیں۔ آوازیں، ان کی نحوی ساخت اور معانی یہ تین چیزیں ضروری ہیں اس شعوری اور تحتِ شعور عمل کے بغیر ابلاغ ممکن نہیں ہوتا جس طرح زبان کو سمجھنے کے لیے شعوری یا تحت شعوری سطح پر یہ علم ضروری ہے اسی طرح ادب کے قواعد و ضوابط کو سمجھنے کے لیے ادب کی روایت سے آگہی اور ادبی اہلیت بہت ضروری ہے مثلاً

ہماری تو گزری اسی طور عمر
یہی نالہ کرنا، یہی زاریاں

میر کا یہ شعر اُس وقت تک ہماری سمجھ میں نہیں آسکتا جب تک ہم خاص طور پر غزل کی روایت کو نہ سمجھیں اس کے لیے وعظ/ رند، / میکش/ محتسب/ عاشق/ محبوب، ولی/ بادہ خوار، کعبہ/ کلیسا، کاکل/ رخسار، قطرہ/ دجلہ، گھر/ صحرا، مسجد/ میکدہ جیسی Binary Oppositions کا جاننا ضروری ہے اور پھر جام سفال اور جامِ جم کی Binary Oppositions کو سمجھنا ضروری ہے مثلاً

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جامِ جم سے یہ میرا جامِ سفال اچھا ہے

ادبی روایت سے واقفیت کے بغیر کوزہ گر سیدھا سادا کمہار بن کر رہ جاتا ہے۔

اساطیر کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ اساطیر کا کلچرل سیاق و سباق ہمارے سامنے موجود نہیں ہوتا اس کے علاوہ اساطیر کو سمجھنے کے لیے مستحکم معانی نہیں ہوتے چنانچہ ساختیاتی تجزیہ کاروں کے سامنے سب سے مشکل مرحلہ یہ ہوتا ہے کہ ایک طرف اساطیر کی ساخت دریافت کریں اور دوسری طرف اس کے معانی بھی سمجھیں چنانچہ لیوی اسٹراس کہتا ہے کہ اساطیر کا تجزیہ کرنے والے کو ایک مرغولہ (Spiral) کی طرح کا سفر طے کرنا پڑتا ہے اس سفر میں ایک کہانی دوسری کہانی کو واضح کرتی ہے اور پھر اس کہانی سے ہم تیسری کہانی تک پہنچتے ہیں اور پھر یہ تیسری کہانی پہلی کہانی کی روشنی میں سمجھ میں آسکتی ہے یعنی ہر کہانی دوسری کہانیوں پر زیادہ منحصر ہوتی ہے اس طرح یہ ممکن ہے کہ ایک کلچر کی مختلف کہانیوں کا موازنہ کر کے ہم ان کے معانی تک پہنچ جائیں لیکن دو مختلف تمدنوں کی اساطیر کے معنی سمجھنا مشکل ہے اس کے علاوہ ایک دقت یہ بھی ہوتی ہے کہ ادب کے مقابلہ میں اساطیری کہانیوں میں Binary

Oppositions یعنی دو رُخے تضادات بہت زیادہ ہوتے ہیں۔ پھر ان کہانیوں کو سمجھنے کا طریقہ لیوی اسٹراس نے بتایا ہے کہ زبان کے تجزیے سے ہمیں وہ اشارے مل سکتے ہیں جن سے ہم کلچر کا تجزیہ کر سکیں۔ ویسے Codes اور Message کی اصطلاحیں سوسیئر نے پہلی بار استعمال کی تھیں لیکن لیوی اسٹراس نے بھی یہی اصطلاحیں استعمال کی ہیں اور Codes کو اساطیر کے سمجھنے میں بہت اہمیت دی ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ کسی قبیلہ کی شناخت کا ذریعہ ایک جانور اور دوسرے قبیلہ کی شناخت کا ذریعہ دوسرا جانور ہوتا ہے تو اس کا سبب یہ نہیں ہوتا کہ یہ جانور معاشی یا مذہبی طور پر ان کے لیے اہم ہوتے ہیں بلکہ اگر کسی قبیلہ کا جد ریچھ اور کسی قبیلہ کی جد چیل ہے تو یہ ان دونوں قبیلوں کے باہمی تعلق کو ظاہر کرنے کی ایک ٹھوس صورت ہے۔

اسٹراس نے اپنے زمانے کی مروج تعبیروں کے انداز کو رد کرتے ہوئے بتایا کہ یہ ابتدائی انسان مجموعی طور پر کائنات کی تفہیم چاہتا تھا اور اسے یہ محسوس ہوتا تھا کہ کسی مجموعی تفہیم کے پس منظر ہی میں اشیاء کی تشریح ہو سکتی ہے۔ اُس کا یہ بھی خیال تھا کہ ان اساطیری علامتوں کی صرف ایک تشریح نہیں ہوتی بلکہ کئی تعبیریں ممکن ہیں جو ایک دوسرے کو مکمل کر سکتی ہیں وہ کہتا ہے کہ انسان کے ذہن کی نوعیت وہی رہتی ہے چاہے ہر عہد میں انسان اپنے ذہن کی مختلف صلاحیتوں کو مختلف انداز سے استعمال کرے۔ ہر کلچر خاص قسم کی چیزوں کو سامنے لاتا ہے باقی چیزیں بالقوہ رہ جاتی ہیں۔

اساطیری کہانیوں کو خود اپنے مخصوص نظام کی کہانیوں کے مقابل رکھ کر سمجھنا چاہیے۔ ہر کہانی کی اپنی علیحدہ تعبیر نہیں کرنی چاہیے خود ان اساطیری کہانیوں کا ایک رحم مادر (Matrix) ہوتا ہے جو معانی کے دوسرے رحم مادر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اساطیری کہانیوں کے معانی Signifier اور

(Codes) اور Signified کے درمیان نہیں ہوتے بلکہ کہانی کے (Events) کے درمیان تعلق ہوتا ہے کہانی کے معنی اسی تعلق سے پیدا ہوتے ہیں جب انسان اپنے آپ سے ہمکلام ہوتا ہے اور اس کی عملی غرض نہیں ہوتی تب دراصل وہ اپنے آپ کو معروض بنا کر اپنی نقل کرتا ہے جیسے جمناسٹک میں انسانی جسم کا کوئی خارجی عملی مقصد نہیں ہوتا۔ انسانی جسم صرف اپنی نقل آپ کرتا ہے لیکن جمناسٹک صرف ایک مظاہرہ ہے (Code) نہیں ہے۔

اسٹراس کے خیال میں علامتوں کے معانی متعین نہیں ہوتے اساطیر کے مخصوص نظام ہی سے اساطیر کے معانی نکلتے ہیں اس لیے اساطیر کے نظام کو خود یہ موقع ملنا چاہیے کہ وہ اپنے معانی ہم پر منکشف کرے اس کے علاوہ اساطیری کہانیوں کا مطالعہ دوسری اساطیری کہانیوں کے پس منظر میں ہونا چاہیے اساطیری کہانیاں ایک ایسا جال ہیں جس کے ایک حصے کو دوسرے حصے سے کاٹ کر نہیں دیکھا جاسکتا وٹگنسٹائن کی طرح لیوی اسٹراس بھی یہی کہنا چاہتا ہے کہ حقیقت دراصل اپنے سیاق وسباق ہی میں حقیقت ہوتی ہے۔

اسٹراس کا خیال ہے کہ لفظ آواز اور معانی کے ملنے سے بنتے ہیں آواز نے آگے بڑھ کر موسیقی کی شکل اختیار کر لی ہے اور لفظ کے معنی نے اساطیر کی شکل۔

لیوی اسٹراس نے شاعری کے بارے میں بھی پتے کی بات کہی ہے شاعری سائنس اور اساطیر کے درمیان کہیں ہوتی ہے ہاں اساطیری فکر اور سائنسی فکر میں مماثلت ضرور ہے یہ ایک نہیں ہیں اور نہ ایک دوسرے کی ضد ہیں بلکہ انھیں علم کے دو ذرائع کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے اسٹراس کی وہ خوبصورت تشبیہ دیکھیے جو اس نے اساطیری فکر اور سائنس کے سلسلے میں دی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس طرح کسی چیز کے آگے آگے اس کا سایہ چلتا ہے اور جس طرح یہ چیز اپنی مادیت میں مکمل ہوتی ہے اسی طرح اس کا سایہ بھی اپنی غیر مادیت میں

مکمل ہوتا ہے۔

نو حجری عہد (Neolithic Age) کے انسان نے بڑے بڑے فن دریافت کیے مثلاً زراعت کا فن، کپڑا بننے کا فن، جانوروں کو پالتو بنانے کا فن اور کوزہ بنانے کا فن لیکن اس کو حادثاتی دریافتوں کا سلسلہ نہیں سمجھنا چاہیے یہ مسلسل مشاہدے اور تجربات کا نتیجہ تھے۔ یہی نہیں بلکہ نو حجری عہد کا انسان طویل سائنسی روایات کا وارث تھا۔ حالانکہ ان دریافتوں کا سلسلہ ہزاروں برس تک کے لیے رک گیا۔

جدید عہد سے پہلے جو سائنسی تکنیک مروج تھی اسے فرانسیسی زبان میں Bricolage کہتے تھے۔ اس کا استعمال قدیم عہد میں گیند کے ہر قسم کے کھیل اور Billiards کے کھیل، شکار، شوٹنگ اور گھوڑ سواری کے لیے ہوتا تھا۔ بہر حال یہ لفظ خارجی نوعیت کی حرکات کے لیے مخصوص تھا مثلاً کسی گیند کے لوٹ آنے کے لیے، کسی کتے کے آوارہ پھرنے یا کسی گھوڑے کے کسی رکاوٹ سے بچ نکلنے کی غرض سے عام ڈگر سے ہٹ کر چلنے کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ اسٹراس کہتا ہے کہ ہمارے زمانے میں (Bricoleur) ایسے شخص کو کہتے ہیں جو اپنے ہاتھوں سے کام کرتا ہو اور دستکار کے مقابلے میں عام انداز سے ہٹی ہوئی ترکیبیں استعمال کرتا ہو۔ اساطیری فکر بھی اسی طرح معلومات کے خارجی خزانے سے فائدہ اٹھاتی ہے چاہے یہ خزانہ کتنا ہی وسیع ہو محدود ضرور ہوتا ہے (Bricoleur) دراصل ایسے شخص کو کہتے ہیں جو بہت سارے کام کر سکتا ہو مختلف نوعیتوں کے کام اسے خام مواد اور اوزار انجینئر کی طرح منصوبے کے مطابق نہیں ملتے۔ (Bricoleur) کے اوزاروں کی دنیا بہت محدود ہوتی ہے اس کے لیے بس ایک ہی طریقہ ممکن ہوتا ہے اور وہ یہ کہ جو کچھ موجود ہے بس اسی سے کام لے اسے بس اسی طرح صحیح نتیجہ برآمد کرنا ہوتا ہے۔ اساطیری فکر بھی گویا ایک طرح کا (Bricolage) ہے یعنی (Bricoleur) کی طرح جو

کام وہ تکنیکی سطح پر انجام دیتا ہے اساطیری فکر کو بھی اسی طرح کا کام انٹلیکچول سطح پر انجام دینا ہوتا ہے اور اسی طرح وہ انٹلیکچول سطح پر انتہائی ذہین نتائج تک پہنچ سکتی ہے۔

اساطیری فکر (Percept) یعنی ادراک اور (Concept) یعنی تصور کے درمیان ہوتی ہے۔ ادراک کو ٹھوس سچویشن سے کبھی الگ نہیں کیا جا سکتا اور اگر تصورات کی طرف رجوع کیا جائے تو خیال کو اپنے منصوبے عارضی طور پر ہی سہی اٹھا رکھنے پڑتے ہیں۔

تصورات اور امیجز کے درمیان نشانیاں یعنی (Signs) ہوتی ہیں۔ سوسیئر نے بھی (Signs) کو تصورات اور امیجز کے درمیان ہی کی ایک کڑی بتایا ہے۔ تصورات واضح ہوتے ہیں اور (Signs) میں انسانی کلچر شامل ہو جاتا ہے انجینئر تصورات کی مدد سے کام کرتا ہے اور (Bricoleur) نشانیوں کی مدد سے۔ (Bricoleur) اساطیری فکر کی بنیاد اس طرح رکھتا ہے کہ واقعات یا ان کی باقیات کو آپس میں جوڑ کر ایک اسٹرکچر بنا دیتا ہے۔

اساطیری فکر عمومیت بھی رکھتی ہے اور امیج میں ڈوبی ہوئی بھی ہوتی ہے اور اساطیری فکر کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اساطیری فکر سب سے پہلے ساخت تیار کرتی ہے۔ یہ ساخت زبان کی ساخت ہوتی ہے جس پر وہ اپنی اساطیری ساخت تیار کرتی ہے اور پھر واقعات یا واقعات کے ملبہ سے اساطیر کی تکمیل کی جاتی ہے۔ جو بات کسی زمانے میں ایک سماجی معاملہ کی حیثیت رکھتی تھی اس کے ملبہ سے اسطور نظریاتی قلعے تعمیر کرتی ہے۔ لیوی اسٹراس کے لفظوں میں یہ ایک شخص یا معاشرے کی تاریخ کا Fossilized (یعنی پتھر کی طرح سخت ہو چکا ہے) اظہار ہے۔ بہرحال لیوی اسٹراس یہ بات بہت پتہ کی کہتا ہے کہ آرٹ سائنس اور اساطیر کے درمیان بلکہ بیچوں بیچ ہوتا ہے۔

اساطیری کہانیوں سے دو باتیں کھل کر سامنے آگئی ہیں ایک یہ کہ انسانی

ذہن میں ایک وحدت موجود ہے دوسرے یہ کہ انسانی ذہن ہر اس چیز پر جو اس کے سامنے آتی ہے کوئی نہ کوئی ہئیت ضرور منطبق کر دیتا ہے۔

آج ہم تجریدی انداز میں غور و فکر کے عادی ہیں لیکن ابتدائی عہد کا انسان ٹھوس انداز میں سوچتا تھا اور اس کی منطق بھی ٹھوس حقیقتوں کی منطق ہوتی تھی چنانچہ اگر اسے یہ کہنا ہوتا کہ دو قبیلے ایک دوسرے کے مماثل ہوتے ہوئے ایک دوسرے سے ممتاز ہیں اور یہ کہ ان میں کوئی مقابلہ بھی نہیں ہے تو وہ کہتا تھا کہ یہ قبیلے چیتے اور مگر مچھ کے قبیلے ہیں۔

لیوی اسٹراس کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ اُس نے اساطیر اور موسیقی کے درمیان گہرے تعلق کو ثابت کیا ہے اس طرح اساطیر کو سمجھنے میں بڑی مدد ملی ہے چنانچہ اسٹراس یہ کہتا ہے کہ ہم اساطیر کو اس طرح نہیں پڑھ سکتے جس طرح اخبار پڑھتے ہیں اساطیر کو اس طرح پڑھنا چاہیے جس طرح ہم آرکسٹرا سنتے ہیں مطلب یہ ہے کہ ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں بلکہ مجموعی تاثر کے ساتھ۔ اساطیر کے معنی ان کی مجموعیت ہی کے پس منظر میں سمجھ میں آسکتے ہیں۔ ہر سمفنی کا ایک آغاز، ایک وسط اور ایک خاتمہ ہوتا ہے۔ ہم اس سمفی سے لذّت یاب نہیں ہوسکتے اگر ہر لمحہ ہم جو کچھ سُن چکے ہیں اور جو کچھ اب سُن رہے ہیں اُسے اچھی طرح ذہن نشین نہ رکھیں یعنی موسیقی سے ہم اُس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب تک ہم موسیقی کی مجموعیت کا شعور نہ رکھتے ہوں اس کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ ہم میوزیکل فارمولے سے انحراف کو بھی محسوس کریں۔ ہر انحراف کے وقت ہم اُس تھیم کو یاد رکھیں جو تھوڑی دیر پہلے سنا تھا۔

لیوی اسٹراس سے پہلے جو لوگ اساطیر کا تجزیہ کر رہے تھے وہ یہی منطق سمجھ نہیں سکے تھے چونکہ اساطیر اور ادب میں یہی منطق مشترک ہوتی ہے اس لیے لیوی اسٹراس کی اس تحقیق سے ادب کو سمجھنے میں مدد ملی ہے۔

# اونامونو اور ادب

"جب ایک آدمی چیختا چلاتا ہے یا دھمکاتا ہے ہم دوسرے
تمام جانور اسے اچھی طرح سمجھتے ہیں تب آدمی کی توجہ کسی
دوسری دنیا میں نہیں ہوتی۔ تاہم وہ اپنے ہی انداز سے
بھونکتا ہے بات کرتا ہے اور اس چیز نے اسے اس قابل بنا
دیا ہے کہ وہ ان چیزوں کو ایجاد کرے جو موجود نہیں ہوتیں
اور ان چیزوں سے چشم پوشی کرے جو موجود ہوتی ہیں۔
آدمی کے لیے دنیا کی ہر چیز صرف ایک بہانہ ہے دوسروں
سے بات کرنے کا یا اپنے آپ سے بات کرنے کا۔"
(اگسٹو کی موت پر کتے کا خطبہ 'تجہیز و تکفین)

یہ وہی اونامونو ہے جس کی کتاب "زندگی کے المیہ مفہوم" سے متاثر ہو کر محمد حسن عسکری صاحب نے "انسان اور آدمی والا" مضمون لکھا تھا۔ اونامونو نے اپنی اس کتاب کے پہلے ہی باب میں لکھا ہے کہ:

"میرے لیے گوشت پوست کا آدمی اجنبی نہیں ہوتا بلکہ
میں انسانیت کے کسی خاص تصوّر یا انسان کے کسی
تجریدی تصوّر میں یقین نہیں رکھتا میں اس آدمی میں
یقین رکھتا ہوں جو گوشت پوست کا آدمی ہے جو پیدا ہوتا
ہے، مرتا ہے، کھاتا پیتا ہے، کھیلتا ہے، سوچتا ہے، ارادہ کرتا

ہے، وہ آدمی جسے آپ دیکھ سکتے ہیں، سُن سکتے ہیں، وہ آدمی جو ہمارا پڑوسی ہے، دوست ہے، بھائی، سگا بھائی لیکن ایک آدمی ایسا بھی ہوتا ہے جس کا ہم صرف مجرد طور پر تصور کر سکتے ہیں۔ ارسطو کا دو پاؤں والا حیوان، روسو کا معاہدہ عمرانی کا انسان، مانچسٹر کا معاشی انسان۔ ایسا انسان جو کسی جگہ سے تعلق نہیں رکھتا جس کا کوئی خاص ملک نہیں ہوتا، جس کی کوئی خاص جنس نہیں ہوتی، جو صرف ایک خیال ہوتا ہے اور بس اس کے سوا کچھ نہیں۔ چاہے کچھ نام نہاد فلسفی یہ سننا پسند کریں یا نہ کریں کہ فلسفہ کا موضوع بھی یہی گوشت پوست کا آدمی ہے چاہے وہ کسی قسم کا فلسفیانہ نظام کیوں نہ ترتیب دے۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک فلسفیانہ نظام دوسرے فلسفیانہ نظام کی ضد میں کھڑا کیا گیا ہے اور چاہے وہ کتنی ہی کوشش اس بات کی کیوں نہ کر لیں کہ خود ان فلسفیوں کی زندگی کے حالات یا ان کی سوانح عمری کوئی اہمیت نہیں رکھتی یا ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ یہ ان کی باطنی سوانح عمری ہی ہے۔"

انسان اور آدمی کے اس فرق پر جس کی وضاحت اونامونو نے کی ہے حسن عسکری صاحب نے پورا ایک مضمون لکھ رکھا ہے اور بات سے بات نکالتے چلے گئے ہیں۔ کچھ نتائج شاید غلط بھی نکال لیے ہیں مثلاً یہ کہ اونامونو کے نزدیک آدمی کی سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ وہ مرجاتا ہے۔ اونامونو نے تو صرف یہ کہا ہے کہ گوشت پوست کا آدمی، وہ آدمی ہے جو پیدا ہوتا ہے دکھ اُٹھاتا ہے اور مرجاتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ مرجاتا ہے وہ آدمی جو کھاتا ہے، پیتا ہے، کھیلتا ہے اور

سوتا ہے اور ارادہ کرتا ہے، وہ آدمی جسے ہم دیکھتے ہیں، سنتے ہیں۔ حسن عسکری صاحب نے روسو کے معاہدۂ عمرانی والے تصورِ انسان پر تنقید کرتے ہوئے روسی اشتراکیت کی بھی خوب خبر لی ہے۔ روسو کی رومانیت کے جو بُرے اثرات ادب پر مرتّب ہوئے ان کا بھی عسکری نے تفصیل سے ذکر کیا ہے لیکن دلچسپ مقام دراصل اس وقت آتا ہے جب وہ یہ بتانے کے بجائے کہ وہ اونامونو سے متاثر ہوئے ہیں یہ بتانے لگتے ہیں کہ ان کے اندر انسان اور آدمی کا فرق دراصل خود ان کے اپنے تجربے سے پیدا ہوا ہے۔ اونامونو نے تو صرف اس کی گواہی دی ہے۔ میں عسکری صاحب کو ایک دیانت دار ادیب اور سچا آدمی جانتا ہوں اس لیے مجھے یقین ہے کہ وہ اس نتیجہ پر خود ہی پہنچے ہوں گے یہ اور بات ہے کہ اونامونو کی اس کتاب کے پہلے باب سے ان کے اس احساس کو مزید تقویت ملی ہو اس لیے انھوں نے لکھا ہے کہ:

> "اپنے محسوسات کو میں عملی استدلال تو نہیں بنا سکا مگر ایک عام آدمی کی طرح مجھے یہ مضمون لکھنے میں جو ہچکچاہٹ ہوتی رہی ہے اس کا تقاضا ہے کہ اور نہیں تو کم سے کم ایک اور آدمی کے محسوسات ہی کو اپنا گواہ بنا لوں۔ اس کام کے لیے مجھے اسپین کے فلسفی اور شاعر اونامونو سے بہتر کون آدمی ملے گا جنھیں اپنی پروفیسری کا بھی لحاظ نہ آیا اور بڑی ڈھٹائی سے قبول کر لیا کہ مجھے مرنے سے ڈر لگتا ہے، زندگی کے متعلق انھوں نے جو کچھ سوچا سمجھا تھا جب وہ اسے اپنے فلسفے کی شکل میں مرتّب کرنے بیٹھے تو انھیں سب سے پہلے ایک باب فالتو لکھنا پڑا یہ بتانے کے لیے کہ جو فلسفہ انسان کے بارے میں ہو وہ آدمی کے کام نہیں آ سکتا ان دونوں کے فرق کا انھیں ایسا شدید احساس ہے کہ

اس باب میں بھی پہلی بات یہی کہی ہے کہ میرے
نزدیک انسان اور انسانیت بڑی مشتبہ چیزیں ہیں۔"

اب یہ دیکھیے کہ عسکری صاحب اونامونو کے تصوّرِ آدمی سے کس قدر ملتا جلتا تصوّر پیش کرتے ہیں۔

"اب قدرے اطمینان کے ساتھ بتا سکتا ہوں کہ میرے ذہن میں ان دونوں الفاظ کا مفہوم کیا ہے آدمی تو وہ ہے جس کی مادی ضروریات بھی ہیں اور غیر مادّی بھی جو کھاتا ہے، پیتا ہے، سوتا جاگتا ہے، جنسی خواہش محسوس کرتا ہے وغیرہ وغیرہ۔"

(انسان اور آدمی)

اونامونو کی تحریروں کا اثر اسپین پر بھی ہوا ہے اور آج آرٹیگا کے ساتھ اونامونو کا شمار اسپین کے دو سب سے بڑے ادیبوں اور فلسفیوں میں ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے اونامونو ایک لانبے قد اور چوڑے کاندھوں والا آدمی جس کے جسم میں ہڈیاں نمایاں ہیں۔ چونچ کی طرح کی ناک اور اس کے ساتھ نوکدار بھوری ڈاڑھی آنکھوں کے اطراف گھرے حلقے سر پر چھوٹے چھوٹے بھورے بال، سرخ رنگ کی اونچی پیشانی، عینک کے شیشوں میں سے دنیا کو دیکھتا ہوا آدمی ایسی عینک سے جو خوردبین کی طرح اپنے معروض پر مرکوز رہتی ہو چھرالڑاکا آدمیوں جیسا، مگر اس میں بھی شریفانہ لڑائیوں کا انداز جھلکتا ہے، سیاہ لباس پہنے ہوئے پادری کی طرح کا سلامنکا یونیورسٹی کا یونانی زبان کا پروفیسر

اونامونو اسپین کی جس نشاۃ الثانیہ کا نمائندہ ہے اس کا پس منظر دراصل امریکہ کے ہاتھوں اسپین کی شکستِ فاش سے مرتّب ہوتا ہے۔ اسپین کی نو آبادیاں اس کے ہاتھ سے نکل گئیں مثلاً کیوبا، گوام اور مریانہ...... اسپین کا غرور مٹی میں مل گیا لیکن اسپین کی اس شکست میں اسپین کا ایک فائدہ یہ بھی چھپا

ہوا تھا وہ یہ کہ اسپین دوبارہ زندہ ہونے لگا اس کا نشاۃ الثانیہ شروع ہوا۔ ۱۸۹۸ء کی شکست سے اسپین میں ایک بیداری کی روح پیدا ہوئی جدید اسپین کی روح بیدار ہوئی اور اسپن کو ایک یورپین ملک بنانے کے ساتھ ساتھ یہ خواہش بھی ہوئی کہ اندلس کی بازیابی کی جائے، اونامونو اور آرٹیگا کے علاوہ مکاڈو اور جیمنیز بھی اس نشاۃ الثانیہ کے نمائندے بن گئے۔ جیمنیز اور ٹیگور سے استفادہ اور ان شاعروں کے ترجمے اسپینی زبان میں کیے۔ ان کاوشوں کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ نیرودا اور آکتاویو پاز جیسے شاعر اسپینی زبان میں پیدا ہوئے۔ اونامونو شاعر بھی تھا۔ رو.بن ڈاریو پہلا آدمی تھا جس نے اونامونو کو شاعر کی حیثیت سے تسلیم کیا لیکن اونامونو نے رو.بن ڈاریو کی جدیدیت قبول کرنے کے بجائے ایک جدا اسلوب تخلیق کیا اور اسی اسلوب کی نشوونما کی۔ اونامونو کی شاعری کو کسی مخصوص مکتبۂ فکر کا نمائندہ نہیں کہا جا سکتا لیکن جدید اسپینی شاعری میں اس کے منفرد مقام کو رَدّ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اپنے مسئلوں پر براہ راست اور متغزلانہ انداز میں لکھنے کا اہل تھا اور خاص طور پر موت کے سلسلے میں کرب اور تشویش کا بڑی خوبی سے اظہار کر سکتا تھا اس کے کلام میں گرمی ہے اور آمد۔ وہ وجدانی حال میں لکھتا ہوا دکھائی دیتا ہے اس کی زبان میں بلا کی روانی ہے۔ بہت سے نقادوں کا خیال ہے کہ اس کی طویل نظم "معرّیٰ" The Christ of Velazquez (۱۹۲۰) اس کی بہترین نظم ہے لیکن اس کی شاعری زیادہ اثرانگیز اور متحرک شاعری مختصر نظموں اور متغزلانہ ہئیتوں میں نظر آتی ہے۔ اس کی بہترین مثال اس کی مختصر نظم In a Castilian Village Cemetery ہے جو ۱۹۱۳ء میں لکھی گئی تھی لیکن ۱۹۲۲ء تک شائع نہیں ہو سکی تھی اس نظم میں شاعروں کی زبان متفکرانہ جذبے سے پیدا ہوئی ہے شاعر اپنے آپ کو Castilian پس منظر اور اسپین کی سرزمین کے تضادات سے ہم آہنگ سمجھتا ہے۔ اس گاؤں کے ایک قبرستان میں بغیر کٹی گھاس والے ایک گوشے میں

مُردے پڑے رہتے ہیں لیکن جب آسمان سے ان پر بارش ہوتی ہے تو یہ مُردے اپنی ہڈیوں میں سے زندگی کا پانی پھوٹتا ہوا محسوس کرتے ہیں یہ نظم کچھ اس طرح شروع ہوتی ہے۔

مُردوں کا اصطبل
مٹی کی بنی ہوئی ٹوٹی پھوٹی
دیواروں کے بیچ
مُردوں کا اصطبل
جہاں فصل کاٹنے کے لیے
کوئی دراتنی نہیں ہے
صرف ایک صلیب ہے
جوان کی تقدیر کا نشان ہے

اونامونو کی شاعری میں ایک اشتعال انگیز کیفیت ملتی ہے اس کا خیال تھا کہ احساس کو فکر انگیز ہونا چاہیے اور فکر کو محسوس

اونامونو یونانی اور لاطینی ادب کا پروفیسر تھا اور ۱۹۰۱ء میں وہ سلامنکا یونیورسٹی کا ریکٹر مقرر کیا گیا تھا اس نے شاعری اور ڈرامے کے علاوہ ناول کثرت سے لکھے۔ اونامونو کے ناولوں میں شاعری کے جذبات کو ابھارنے والی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس کا پہلا ناول "جنگ میں امن" جو بل باؤ کے محاصرہ کے بارے میں تھا۔ محاصرہ کے دوران وہ خود اس تجربے سے گزرا تھا جسے اس نے ناول میں بیان کیا ہے اس کی تحریر کا انداز حقیقت پسندانہ ہے اس کے سارے ناول جدیدیت کے مزاج کے مطابق ہیں۔ اسی زمانے میں اس کے ناولوں پر شدید حملے بھی کیے گئے اور یہ بھی کہا گیا کہ یہ ناول نہیں مضامین ہیں۔ ۱۸۹۸ء سے اسپین کی خانہ جنگی تک مضامین ہی کو اسپین کی نمائندہ صنف سمجھا جاتا تھا یہ اسپینی ادب کا عہد زریں کہلاتا ہے۔ اونامونو کہتا تھا کہ یہ ناول

نہیں ہیں نہ سہی حقیقتوں کا بہت قریب سے تجربہ کیا ہوا بیان ضرور ہیں۔

اس کے ناول "گھر میں" اس کا ایک کردار غیر معمولی خود مختاری کا مظاہرہ کرتا ہے دراصل یہ کردار ایسا ہے جو پیرانڈیلو کے ناول "چھ کردار اک مصنف کی تلاش میں" سے چھ سال پہلے تخلیق کیا گیا ہے۔ اس میں خود اونامونو کی خصوصیات موجود ہیں اس طرح اس نے خود اپنی شخصیت کو کردار بنا کر پیش کیا ہے تاکہ اُسے اس طرح ابدیت حاصل ہو سکے۔ ایک اور ناول میں ہابیل اور قابیل کا موضوع پیش کیا گیا ہے اس کے علاوہ (The Good Martyr ST Emmanuel) ۱۹۳۳ء میں لکھا گیا۔ اس میں ایک پادری ہے جو خود تو روح کی لافانیت میں یقین نہیں رکھتا لیکن دوسرے پادریوں سے اس کی تلقین کرتا ہے۔ اس کے فکشن میں کردار کرب میں مبتلا رہتے ہیں مبلغ نہیں ہوتے۔ اونامونو کو اس بات پر یقین تھا کہ انسان کو مایوسیوں سے اپنے آپ کو بچانا چاہیے۔ مہملیت سے ڈرنا نہیں چاہیے اور موت سے گھبرانا نہیں چاہیے وہ کہتا تھا احساس کو سوچنے کا موقعہ دیجیے اور خیال کو محسوس کرنے کا۔ اونامونو ڈراما نگار بھی تھا۔ اس کا ایک بہت دلچسپ ڈراما جو ہابیل اور قابیل کے موضوع پر ہے اس کے علاوہ Brother John ہے جو Don Juan کی اساطیری حکایت پر مبنی ہے اس کے علاوہ اس نے اپنے بہت سارے ناولوں کو ڈراما بنا دیا ہے۔

فکشن کے علاوہ جو چیزیں اس نے لکھی ہیں ان میں "زندگی کا المیہ مفہوم" (The Tragic Sense of Life) بہت ممتاز ہے۔ المیہ احساس یہ ہے کہ انسان میں ذاتی ابدیت کی خواہش ہوتی ہے یہی فرد کا بنیادی احساس ہے جو اُسے کبھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ ۱۸۹۸ء کی نسل کا سب سے نمائندہ شخص اونامونو کا کوئی شاگرد نہیں اور نہ کوئی پیروکار وہ ہمیشہ انسان کی داخلی کیفیت کو خارجی زندگی کی تجرید سے افضل سمجھتا ہے وہ باطنی زندگی کو تاریخی اور عمرانی یا سماجی زندگی پر ترجیح دیتا ہے۔ اس پر برگساں، کیرکے گار اور ولیم جیمس کی

نتائجیت کے بڑے گہرے اثرات ہیں اس کو کیر کے گارہی سے خدا کے وجود کا سب سے بڑا ثبوت ملا اور وہ یہ کہ خدا کی ضرورت ہی خدا کا سب سے بڑا ثبوت ہے اسے سارتر کی وجودیت کا پیش رو بھی کہا جا سکتا ہے وہ ایک اسپینی وجودی ہے دوسرے تمام وجودیوں سے بالکل مختلف اور دوسری تمام قومیتوں کے وجودیوں سے مختلف وہ مذہب کے انکار اور مہملیت اور بیزاری کے احساس سے لڑتا رہا وہ جس طرح برنارڈشا سے نفرت کرتا ہے اسی طرح وہ ان احساسات سے بھی گریزاں ہے۔ برنارڈشا سے اس لیے نفرت کرتا ہے کہ اس کے خیال میں برنارڈشا انسانی زندگی کی اہمیت کو سماجی کارناموں اور سماجی تجربے تک محدود کر دیتا ہے۔ خود اونامونو کی زندگی کا آغاز ایک سوشلسٹ کی حیثیت سے ہوا تھا لیکن آخر کار وہ جماعتی سیاست سے بلند ہو گیا۔ ساری عمر اس نے اپنے ہم وطنوں کو یہی پیغام دیا کہ وہ اسپینیت سے بلند ہونے کی کوشش کریں اس کا خیال تھا کہ اسپین کی عظمت اس کے شاندار ماضی اور فتوحات میں نہیں ہے بلکہ اس کی اُس روایت میں ہے جو واقعات سے بلند ہے جو ایک عہد سے دوسرے عہد میں عوام کے ذریعے منتقل ہوتی رہی ہے۔

اسپین کی ٹریجڈی دراصل یہ ہے کہ اسپین کی ۱۸۹۸ء کی نسل کے آئیڈیل اس صدی کے آغاز تک پورے نہیں ہو سکے۔ ۱۸۹۸ء کی نسل کے سب سے بڑے نمائندے اونامونو اور آرٹیگا ۳۲ - ۱۹۳۱ء کی دوسری جمہوریہ سے بیزار تھے۔ جنرل فرانکو کی کامیابیوں نے ان کی یہ امیدیں ختم کر دی تھیں کہ اسپین کو سچا یورپین ملک بنایا جا سکتا ہے یعنی ایسے اسپین کو جنم دینے میں وہ ناکام ہو گئے جو یورپ کو متاثر کر سکے۔ ویسے اونامونو اور آرٹیگا مختلف قسم کے انسان ضرور ہیں لیکن ان دونوں کو اس صدی کی فکر کی تشکیل میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ آرٹیگا سمیت ۱۸۹۸ء کی نسل کے سارے ادیب فردیت پسند تھے ان میں سے کوئی درخائیم کی طرح فکر نہیں رکھتا تھا جس کی نگاہیں ان سماجی خصوصیات کو

دیکھ لیتیں جو افراد سے ماوراء بھی ہوتی ہیں۔ اجتماعی ضمیر کا خیال درخائیم نے ۱۸۹۳ء میں کتابی شکل میں پیش کر دیا تھا۔

بنیادی طور پر تین ہی قسم کے ناول ہوتے ہیں۔ رزمیہ، ڈرامائی اور غنائی دوسرے لفظوں میں موضوعی یا معروضی ناول۔ جدید عہد میں ناول کا رجحان معروضیت کی طرف ہے۔ یہ تصوّر جدید عہد کی زندگی کے سائنسی تصوّر سے مطابقت رکھتا ہے آج کل تو ناول کو معلومات کا ایک ذریعہ، ایک دستاویز، ایک ادبی تصویر یا زندگی کی ایک قاش سمجھا جاتا ہے۔ اس قسم کا ناول اونامونو کو ناپسند تھا وہ افادیت پسند تھا لیکن یہ افادیت پسندی دنیاداری کی افادیت پسندی نہیں تھی۔ یہ افادیت پرستی ہمارے روزمرہ کے معاملات سے ماوراء ہماری ابدی خواہشات کو پورا کرنے کا نام ہے۔ اونامونو کے خیالات مخروطی شکل میں سفر کرتے ہیں۔ اونامونو کے ناول اس کے باطن میں تخلیق ہوتے ہیں یہ ناول اس کی روح کی مملکت میں تخلیق ہوتے ہیں۔ مثلاً اس کے ایک ناول میں اس قصبہ کا نام بھی نہیں دیا گیا ہے۔ جہاں ناول کے اہم واقعات ظہور کرتے ہیں کیوں کہ یہ واقعات اسپین کے کسی بھی علاقے میں ظہور پذیر ہو سکتے تھے چنانچہ اس کے ناول میں مکانات اور دکانیں اور شہر ایک کرگھے کی طرح بن جاتے ہیں جس پر مرد اور عورتیں اپنی روزمرہ کی زندگی کا کپڑا بُنتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اس کے ناول روحانی ڈھانچے بن کر رہ گئے ہیں کیوں کہ ان ناولوں میں روحوں کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ نقّادوں کا خیال ہے کہ اونامونو کے ناولوں کے سارے کردار خود اونامونو کی مختلف تجسیمی شکلیں ہیں جیسے یہ کردار نہیں ہیں بلکہ خیالات ہیں جنھوں نے شخصیتوں کا روپ دھار لیا ہے اس کے باوجود اس کے کردار زندہ کردار ہیں۔ اونامونو جمالیات پرست نہیں تھا اس لیے اسے رومانی نہیں کہا جا سکتا۔ اونامونو کے کھیل ڈرامائی ہونے کے باوجود غنائی ہیں۔ اسپین کے مختلف فنکار اس سے مختلف جہتوں میں آگے نکل چکے ہیں لیکن پھر بھی

اونامونو اور آرٹیگا اسپین کی سب سے بڑی علمی اور ادبی شخصیتیں ہیں۔

اونامونو انسان کو حیوانِ ناطق سے زیادہ محسوسات رکھنے والا حیوان سمجھتا ہے اس کے خیال میں انسان کو دوسرے حیوانوں سے جو چیز ممتاز کرتی ہے وہ عقل نہیں ہے احساسات ہیں لیکن اونامونو میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں مجبور نہیں کرتا کہ ہم اس کے اس طرح کے خیالات من و عن قبول کر لیں وہ کہتا ہے کہ خدا کائنات کا شعور ہے ظاہر ہے کہ اونامونو کے اس تصور سے اَن گنت لوگ اتفاق نہیں کریں گے کیوں کہ خدا صرف شعور نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ یہ ممکن ہے کہ ہر شخص کی روح لافانی نہ ہو جس طرح حافظہ شخصیت کی بنیاد ہوتا ہے اسی طرح روایت اجتماعی شخصیت کی بنیاد ہے۔ ہم تبدیلی ضرور قبول کرتے ہیں لیکن صرف اس حد تک کہ یہ تبدیلی ہمارے تسلسل کا حصّہ بن جائے۔ انسان خود ایک مقصد ہے کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں۔ انسان کا المیہ یہ ہے کہ اس میں غیر فانی ہونے کی خواہش موجود ہے لیکن وہ غیر فانی نہیں ہو سکتا فلسفہ کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ انسان اپنی فکری ضرورتوں کو قلب اور ارادہ کی ضرورتوں سے ہم آہنگ کر دے۔ اونامونو کہتا ہے کہ آدمی اپنے بچوں میں زندہ رہتا ہے یا اپنی تخلیقات میں یا کائناتی شعور میں یہ بات مبہم لفاظی کے سوا کچھ نہیں ہے اس سے صرف احمق ہی مطمئن ہو سکتے ہیں۔

اونامونو نے انسانوں کے بارے میں بڑی دلچسپ باتیں لکھی ہیں مثلاً یہ کہ انسان باشعور ہونے کے باعث کیکڑے کے مقابلے میں ایک بیمار جانور ہے۔ عقل سماجی تخلیق ہے سوچنا اپنے آپ سے ہم کلام ہونا ہے، خیال باطنی زبان ہے یہ باطنی زبان خارج میں پیدا ہوتی ہے۔ بھوک انسانی فرد کی بنیاد ہے اور محبت معاشرے کی بنیاد ہے۔ تخیل انسان کے ہمیشہ باقی رہنے کے لیے ابدیت کا تصوّر تخلیق کرتا ہے۔ فلسفی جب فلسفہ تخلیق کرتا ہے تو صرف اپنی عقل سے کام نہیں لیتا بلکہ اپنے احساسات اور گوشت پوست سے بھی کام لیتا ہے اپنے پورے

وجود سے کام لیتا ہے۔ یہ دراصل آدمی ہے جو فلسفہ تخلیق کرتا ہے۔ علم صرف علم کے لیے اور صداقت صرف صداقت کے لیے نہیں ہوتی یہ غیرانسانی تصورات ہیں خیر وہی ہے جو انسان کے زندہ رہنے میں نسل کے فروغ دینے میں اور شعور کی ترقی میں مدد دے۔ انسان یہ سوچ بچار کیوں کرتا ہے کہ وہ کہاں سے آیا ہے اور کہاں جائے گا اور اس کائنات کے معنی کیا ہیں؟ اس لیے کہ وہ ہمیشہ کے لیے ختم نہیں ہونا چاہتا وہ جاننا چاہتا ہے کہ اسے ہمیشہ کے لیے مرنا ہے کہ نہیں؟ زندہ رہنا اور چیز ہے اور جاننا اور چیز ...... ہر توانا چیز Anti Rational ہوتی ہے اور ہر معقول چیز Anti Vital ہوتی ہے۔ حقیقت یہ نہیں ہے کہ میں سوچتا ہوں اس لیے میں موجود ہوں بلکہ یہ ہے کہ میں سوچتا ہوں اس لیے میں متفکر ہوں۔ ابدیت کی پیاس انسانوں سے محبت میں ظاہر ہوتی ہے جو بھی محبت کرتا ہے وہ دراصل اپنے آپ کو کسی غیر کے روپ میں دیکھتا ہے جو چیز ابدی نہیں ہے وہ حقیقی نہیں ہے۔

روح کی ابدیت کا مسئلہ نہ عقلی تجربیت سے حل ہوتا ہے اور نہ وحدت الوجود سے وہ کہتا ہے کہ اگر ہم مرنے کے بعد خدا میں مل جائیں گے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ پیدائش سے پہلے بھی ہم خدا میں تھے۔ اونامونو کے خیال میں وحدت الوجود کفر ہے وہ کہتا ہے کہ اسپنوزا کا نظام سب سے زیادہ عقلی وحدت الوجود کا نظام ہے اس لیے وہ سب سے بڑا کافر ہے اور یہ کہ وہ دینیات جو عقلی ہونے کا دعوی کرتی ہے وہ وکالت کے سوا کچھ نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ عقل اور ایمان دونوں ایک دوسرے کے دشمن ہیں لیکن ان میں سے کوئی ایک دوسرے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ قوّتِ ارادی یہ چاہتی ہے کہ ہم دنیا کو اپنے اندر جذب کر لیں اور ذہانت یہ چاہتی ہے کہ ہم دنیا میں جذب ہو جائیں۔ ذہانت وحدت الوجود ہوتی ہے اور قوّتِ ارادی ایک خدا کو مانتی ہے۔ ذہانت کے لیے خیالات کافی ہیں لیکن قوّتِ ارادی کے لیے مادّی چیزوں کا ہونا ضروری ہے۔

فلسفہ اور مذہب ایک دوسرے کے دشمن ہیں اس لیے انھیں ایک دوسرے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسپین میں اونامونو کی پبلک زندگی کا آخری سین دیکھیے۔

ہر طرف یہ شور مچا ہوا ہے کہ اسپین کے سب سے بڑے باغی اونامونو کے خلاف کارروائی کی جائے ۱۲ اکتوبر ۱۹۳۱ء کو اسپین کی حب الوطنی کا جشن سلامنکا یونیورسٹی کے تقریباتی ہال میں منایا جا رہا ہے پلیٹ فارم پر بشپ بیٹھا ہوا ہے۔ مجسٹریٹ، گورنر اور کئی سینئر فوجی افسر موجود ہیں۔ حاضرین میں سب سے ممتاز جنرل فرانکو کی بیوی ہے جس کا جلا ہوا پُتلا دیواروں میں سے اب تک ایک دیوار سے لٹکتا ہوا نظر آ رہا ہے۔ حاضرین میں سے ایک شخص اٹھتا ہے اس کی ایک آنکھ ضائع ہو چکی ہے ایک بازو کٹ چکا ہے اور ایک پاؤں بھی غائب ہے وہ اسپین کی Foreign Legion کا بانی ہے یعنی جنرل میلان آسٹرے مراقس کی جنگ میں اس کے ہاتھ کی انگلیوں پر بھی گولی لگ چکی ہے اس نے تقریر کرتے ہوئے کہا کہ اب وقت آ گیا ہے کہ جنرل فرانکو دونوں سرطانوں کو اپنے چاقو سے کاٹ کر پھینک دے۔ ایک Catalonia کا کینسر اور دوسرے Basque کا کینسر یعنی خود اونامونو۔ جنرل میلان آسٹرے کے جذبات اس قدر مشتعل تھے کہ وہ دیوانوں کی طرح چلّانے لگا۔ فرانکو۔ فرانکو حاضرین میں سے اور لوگ بھی اٹھ کھڑے ہوئے اور اس کی آواز میں آواز ملانے لگے فرانکو، فرانکو، لیکن اونامونو ..... چوڑے کاندھے والا اونامونو اس وقت تک کھڑا نہیں ہوا جب تک کہ یہ سارا شور ختم نہیں ہو گیا۔ جب شور ختم ہو گیا تو اس نے آہستہ آہستہ کھڑے ہو کر کہا۔

"میں اب خاموش نہیں رہ سکتا میں نے اپنی بہتّر برس کی عمر میں یہ سیکھا ہی نہیں ہے میں اب خاموش نہیں رہ سکتا میں اب جنرل میلان آسٹرے کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کروں گا سچائی دراصل اسی وقت سچائی ہوتی ہے جب اسے آرائش اور لفاظی سے پاک کر دیا

گیا ہو۔"

اونامونو نے کہا۔

"میں نے ابھی ایک مکروہ اور لغو نعرہ سنا ہے موت زندہ باد۔ میری ساری زندگی ایسے اقوال محال کو جنم دینے میں گزری ہے۔ مجھے ایک ماہر کی حیثیت سے یہ ضرور کہنا چاہیے کہ میرے لیے یہ نعرہ سخت مکروہ اور نفرت انگیز ہے۔ جنرل آسٹرے ایک معذور آدمی ہے کسی اجازت کے بغیر میں کہنا چاہتا ہوں کہ وہ ایک جنگی معذور ہے اور ایسا ہی سروانٹس بھی تھا لیکن بد قسمتی سے اصول نہیں بنتے بد قسمتی سے آج فرانس میں بہت معذور لوگ موجود ہیں اور اگر خدا ہماری مدد نہ کرے تو نہ جانے اور کتنے لوگ معذور ہو جائیں گے۔ ہر چند کہ جنرل آسٹرے بہت نامقبول ہے لیکن اس کا شمار منتخب ذہنوں میں نہیں ہوتا وہ اسپین کو بھی معذور بنانا چاہتا ہے۔"

اس پر جنرل آسٹرے نے مداخلت کی اور چلّایا

"دانشوری مردہ باد۔"

اونامونو نے کہا۔

"یہ علم و دانش کی عبادت گاہ ہے اور میں اس کا بڑا پادری ہوں تم اس کے مقدس احاطہ کو دنیاداری سے آلودہ کر رہے ہو۔ ہاں تم جیت جاؤ گے کیوں کہ تمھارے پاس وحشیانہ قوّت ہے لیکن تم قائل نہیں کر سکتے کیوں کہ قائل کرنے کا مطلب ہے ترغیب دینا اور ترغیب دینے کے لیے وہی چیز تمھارے اندر کم ہے جس کی ضرورت ہوتی ہے

یعنی عقل۔ میرے خیال میں تم سے یہ کہنا بیکار ہے کہ کم سے کم اسپین کا خیال کرو۔"

اور پھر اونامونو ہال سے اُٹھ کر چلا گیا اس کے ساتھ قانون کا پروفیسر بھی۔ فرانکو کی بیگم جس نے اپنے شوہر کو جو مذہبی نہیں تھا مذہبی بنا دیا تھا حیرت زدہ تھی اور مشینی انسان کی طرح چل رہی تھی جب فرانکو کو اس واقعہ کی خبر ہوئی تو اس نے اونامونو کو سزا سنادی (جنرل فرانکو خود ایک مصنّف تھا) لیکن پھر اسے خیال آیا کہ یہ فیصلہ غلط ہے کیوں کہ اس سے نجات کی تحریک کو نقصان پہنچ سکتا ہے۔

چنانچہ اونامونو کو اپنے گھر بھیج دیا گیا جہاں پولیس نے اس کے گھر کا محاصرہ کر لیا ۳۱ دسمبر ۱۹۳۶ء کو وہ اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔ اس کی پہلی کتاب ۱۹۰۲ء میں شائع ہوئی تھی لیکن آج بھی وہ اسپینی ادب کا مرکزی حوالہ ہے۔ اونامونو وہ چوڑے کاندھوں والا آدمی جس کی عینک کے شیشے اپنے معروض پر مرکوز رہتے تھے۔

# کروچے کا نظریۂ اظہاریت

کروچے کے نظریۂ اظہاریت کے سلسلے میں "وجدان" سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ کروچے کے زمانے میں تاثریت، مارکسیت اور خالص شاعری کا بہت چرچا تھا لیکن کروچے تاثریت کو اس بنیاد پر رد کر دیتا ہے کہ تاثراتی آرٹ انسان کو اسی دھرتی کے مسائل میں اُلجھا ہوا چھوڑ دیتا ہے اور یہ کہ تاثراتی آرٹ میں انسان کی روحانی وحدت کا اظہار نہیں ہونے پاتا۔ آرٹ میں بلندی اور عظمت ہونی چاہیے۔ یہ عظمت آفاقیت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے کروچے کہتا ہے کہ تاثراتی آرٹ میں نہ عظمت ہوتی ہے اور نہ وسعت۔ خالص شاعری الفاظ سے وہی تاثر پیدا کرنا چاہتی ہے جو موسیقی سے پیدا ہوتا ہے۔ خالص شاعری میں یقین رکھنے والے زبان کے علامتی جوہر پر زور دیتے ہیں۔ ان کی توجہ معانی سے زیادہ الفاظ کی صوتی خصوصیات پر ہوتی ہے۔ ایسے لوگ معانی کی بندشوں سے الفاظ کو زیادہ سے زیادہ آزاد کر کے صرف الفاظ کی ایمائیت سے کام لینا چاہتے ہیں۔ میلارمے کہتا تھا کہ الفاظ خود ابتداء کر دیتے ہیں اور معانی تخلیق کرتے ہیں یعنی الفاظ شاعر کے قصد و ارادہ سے آزاد ہوتے ہیں۔ خالص شاعری میں روایتی شاعری اپنے نقطۂ اختتام Vanishing Point پر آجاتی ہے اور اس کی جگہ شاعری کا میڈیم لے لیتا ہے۔

کروچے تاثراتی آرٹ کا مخالف تو تھا ہی خالص شاعری کا بھی سخت مخالف تھا۔ خالص شاعری کے سلسلے میں وہ کہتا ہے کہ جس طرح پھول پودے کے بغیر

نہیں ہوتا اور پودے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی جڑیں زمین میں ہوں اسی طرح شاعری بھی زندگی سے بے تعلق ہو کر نہیں رہ سکتی۔ آرٹ کا تعلق انسان کی روحانی وحدت سے ہوتا ہے اور یہ روحانی وحدت آرٹ میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ اپنے ہر کام میں انسان اپنی روح کی وحدت ہی سے قوت حاصل کرتا ہے۔

کروچے کا خیال تھا کہ خالص شاعر صرف اپنی روح کے دھندلکوں میں زندہ رہتا ہے وہ اپنی باطنی زندگی کا غم بھی نہیں کر سکتا حالانکہ یہی باطنی زندگی شاعر کی سب سے بڑی دولت ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ چڑیاں صرف چہکنے کی خاطر چہکتی ہیں اور چہکنے ہی میں اپنی ساری زندگی کا اظہار کر دیتی ہیں اس فقرے سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ کروچے آرٹ کو کسی مقصد کا ذریعہ نہیں بنانا چاہتا حالانکہ ایک زمانے میں مارکس کی "سرمایہ" کے مطالعے سے اس میں مارکسیت کے لیے بڑا جوش و خروش پیدا ہو گیا تھا لیکن یہ خیال کہ آرٹ طبقاتی مفادات کے تابع ہوتا ہے اُس کے دل میں جگہ نہیں بنا سکا۔

کروچے مارکسیت، تاثریت اور خالص شاعری کو رد کرتے ہوئے کہتا ہے کہ آرٹ امیج تخلیق کرتا ہے اور یہ تخلیق وجدان سے ظہور کرتی ہے اس کے لیے نازک ادراک اور اعلیٰ تخیّل کی ضرورت ہوتی ہے۔ آرٹ کا تعلق وجدان سے ہوتا ہے۔ آرٹ میں بیرونی عمل تکنیک کے ذریعے سامنے آتا ہے وہ کہتا ہے۔

> "جب ہم اندرونی لفظ پر قابو پا لیتے ہیں کسی مجسمے یا شکل کو واضح طور پر اپنے تصور میں لے آتے ہیں جب ہمیں موسیقی کا کوئی تھیم مل جاتا ہے تو اظہار پیدا ہوتا ہے اور مکمل ہو جاتا ہے کسی اور چیز کی ضرورت نہیں ہوتی۔ تب اگر ہم اپنا منہ کھولتے ہیں اور بولتے ہیں اور گاتے ہیں تو ہم دراصل کرتے کیا ہیں جو کچھ ہم اپنے باطن میں آہستہ آہستہ

بول چکے ہوتے ہیں اور جو کچھ ہم اپنے اندر پہلے ہی گا چکے
ہوتے ہیں وہ ہم بہ آوازِ بلند گاتے ہیں۔"

کروچے کے خیال میں علم دو طرح کا ہوتا ہے ایک وجدانی اور دوسرا منطقی۔ وجدانی علم تخیل سے حاصل ہوتا ہے اور منطقی علم Intellcet سے آرٹ کا تعلق وجدانی علم سے ہوتا ہے۔ کروچے نے ۱۹۰۲ء میں اپنی کتاب Aesthetics میں بتایا تھا کہ شاعرانہ اظہار جذبات کا براہِ راست اظہار نہیں ہے بلکہ وجدان کا اظہار ہے وہ کہتا ہے

"جب ہم پیانو پر اپنی انگلیاں رکھتے ہیں۔ تو ایسا ہم اپنے
ارادے سے کرتے ہیں اس کا تعلق آرٹ کی جمالیاتی فعلیت
سے نہیں ہوتا بلکہ عملی فعلیت سے ہوتا ہے اور جس پر ہم
اپنے باطن میں مختصراً اور تیزی سے عملدرآمد کر چکے ہوتے
ہیں اسی کو ہم خارجی طور پر بھی انجام دیتے ہیں۔"

کروچے کا خیال ہے کہ امیج اشیائے مدرکہ کے جوہر کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ خوبصورتی کا تعلق خارجی ہئیت کے مقابلے میں باطنی امیج سے زیادہ ہوتا ہے شیکسپئر اور ہم میں فرق صرف یہ نہیں ہے کہ شیکسپئر خارجی اظہار کی تکنیک پر ہم سے زیادہ قدرت رکھتا تھا اور یہ کہ ہم شیکسپیئر سے زیادہ بڑے بڑے خیالات رکھتے ہیں لیکن ہمارے پاس موزوں الفاظ نہیں ہوتے ایسا سمجھنا خودفریبی ہے۔ صلاحیت کا فرق صرف اس بات میں نہیں ہے کہ شیکسپئر زیادہ بہتر اظہار کر سکتا تھا بلکہ شیکسپیئر داخلی طور پر بھی اس امیج کو تخلیق کرنے کی زیادہ صلاحیت رکھتا تھا۔ کروچے کے خیال میں کہ آرٹ کے نمونے کو دیکھ کر جب کوئی لطف اندوز ہوتا ہے تو دراصل اس میں اس کا اپنا رجحان کام کر رہا ہوتا ہے۔ تخلیق کار اور تماشائی کے درمیان جمالیاتی راز دراصل Expressive امیج ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ وجدان سے کیا مراد ہے۔ وجدان سے دراصل وہ صلاحیت مراد ہے جس کی مدد سے انسان کا ذہن براہ راست علم حاصل کرتا ہے بغیر کسی استدلال اور تجزیہ کے۔ یعنی وجدان ہم پر براہ راست استدلال اور منطقی تجزیہ کے بغیر حقیقت کو منکشف کرتا ہے دوسرے لفظوں میں وجدان عقلی تفکر اور استدلال کے بغیر حقیقت تک پہنچنے کا ذریعہ ہے۔ چنانچہ اقبال نے بھی کہا ہے کہ خداشناسی کا ذریعہ خرد نہیں عشق ہے جسے فلسفہ کی زبان میں وجدان کہتے ہیں۔ برگساں نے بھی اپنی کتاب "تخلیقی ارتقاء" میں وجدان کو تعقل سے الگ ایک صلاحیت قرار دیا ہے۔ وہ کہتا ہے

But it is to the very inwardness of life that intuition leads us by intuition. I mean instinct that has become disinterested, self conscious, capable of reflecting upon its object and of enlarging it indefinitely.

برگساں کا خیال ہے کہ یہ ناممکن نہیں ہے کیوں کہ انسان میں جمالیاتی صلاحیت موجود ہے جو اس کا ثبوت ہے انسان کا شعور دو چیزوں میں بٹ گیا ہے وجدان میں اور ذہانت میں کیوں کہ انسان کی ضرورت بھی یہ ہے کہ وہ مادّے سے بھی نمٹے اور ساتھ ہی ساتھ زندگی کے دھارے کے پیچھے بھی چلے۔ شعور کا یہ دُہراپن خود حقیقت کے دُہرے ہونے کے باعث ہے یعنی حقیقت کی بھی دو ہئیتیں ہیں۔ وجدان اور تعقل برگساں کا خیال ہے کہ شاعر کا وجدان ماہر مابعدالطبیعیات کی تحلیل سے زیادہ اظہارِ صداقت کرتا ہے۔۔

اب یہ دیکھیے کہ اظہار سے کیا مراد ہے اٹھارویں صدی میں انگریزی کے مشہور شاعر پوپ نے کہا تھا کہ سچا اظہار سورج کی طرح ہر اس چیز کو جس پر وہ چمکتا ہے واضح کر دیتا ہے۔ والٹر پیٹر نے ۱۸۸۸ء میں کہا تھا۔

"ہم جسے اظہار کہتے ہیں وہ دراصل زبان کا باطنی وژن سے

انتہائی باریکیوں میں بھی مطابقت کا نام ہے۔"

(اسلوب پر مضمون)

لغت کے ماہرین بھی کہتے ہیں کہ اظہار کا مطلب ہے کسی اندرونی حقیقت کو خارجی شکل دینا کسی ایک چیز کا دوسری چیز سے اظہار کشاف تنقیدی اصطلاحات میں لکھا ہے۔

"کروچے کے نظریۂ اظہار اور اظہاریت کی تحریک کے وجود میں آنے سے پہلے اظہار کے معنی تھے اپنے مافی الضمیر کو دوسروں کے لیے کسی خارجی شکل مثلاً الفاظ، الوان اور خطوط میں منتقل کرنا۔ چونکہ کلام کے لیے لازم تھا کہ وہ دوسروں کے لیے بامعنی ہو اس لیے دنیائے ادب میں اظہار اور ابلاغ کے درمیان نظریاتی فاصلے بھی حائل نہ تھے لیکن اب اظہار کے لیے لازم نہیں رہا کہ وہ دوسروں کے لیے بامعنی ہو اس لیے ابلاغ سے اس کا رشتہ کٹ چکا ہے۔"

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کے وژن کے زبان سے نازک تعلق کا نام اظہار ہے۔ آرٹ میں رنگ، لکیر، ہئیت اور الفاظ کی ایسی ترتیب سے جس میں لَے اور آہنگ ہوتا ہے جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔

# مابعد جدیدیت

جو نتھن رابن نے "Softy City" کے نام سے جو کتاب لکھی ہے، اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ۷۰ء میں لندن میں مابعد جدید رویے کا اظہار ہونے لگا تھا۔ جدیدیت کے تصوّرات کے خلاف جو رد عمل تھا اس رد عمل کی سب سے بڑی نمائندگی دریدا کے رد تشکیل (Deconstrucion) کے تصوّر سے ہوئی۔ سوسیئر کے افکار بنیادی طور پر جدید ہیں تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ جدید افکار مابعد جدیدیت تک کیسے پہنچ گئے۔

یہ ہم سب جانتے ہیں کہ سوسیئر لسانیات کے جدید رویے ہی کا نہیں، لسانیاتی ساختیات کا بانی بھی تھا۔ سوسیئر نے کہا ہے کہ لسانیات میں معنی نما (Signifier) اور تصور معنی (Signified) کو مرکزی اہمیت حاصل ہے اور یہ دونوں بلاجواز ہوتے ہیں مثلاً درخت کے لیے اردو میں ایک لفظ ہے پیڑ۔ عربی اور فارسی میں اسے شجر اور نخل کہتے ہیں۔ فرانسیسی میں دو مختلف الفاظ ایسے ہیں جن کا انگریزی میں کوئی متبادل نہیں ہے۔ اسی طرح انگریزی میں River اور Stream دو ایسے الفاظ ہیں جو فرنچ میں نہیں ہیں انگریزی کا River بڑا ہوتا ہے Stream سے اور فرنچ میں دریاؤں کے لیے جو دو الفاظ ہیں ان میں فرق اس بنیاد پر قائم کیا گیا ہے کہ ایک سمندر میں گرتا ہے اور دوسرا سمندر میں نہیں گرتا۔ اسی طرح رنگوں کے سلسلے میں بھی مختلف زبانوں میں مختلف تصوّرات ہوتے ہیں مثلاً انگریزی میں ہلکا نیلا اور گہرا نیلا ایک ہی رنگ کے دو

الگ الگ Shades ہیں لیکن روسی زبان میں ہلکا نیلا بالکل الگ رنگ ہے اور اپنا آزاد وجود رکھتا ہے، اسی طرح گہرا نیلا رنگ بھی اپنا ایک علیحدہ وجود رکھتا ہے۔

بات یہ ہے کہ زبان باہمی سماجی ردِّ عمل سے پیدا ہوتی ہے یعنی زبان ایک سماجی تخلیق ہے۔ اس لیے ہر زبان کے خود اپنے تصورات ہوتے ہیں جو دوسری زبانوں کے تصورات سے الگ ہوتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جن تصوّرات سے ہم اپنی زندگی میں کام چلاتے ہیں وہ اسی زبان کی تخلیق ہوتے ہیں جو ہم بولتے اور لکھتے ہیں۔ کوئی تصور زبان سے آزاد پہلے سے موجود نہیں ہوتا۔ اردو میں ہم کتے کو پالتو کہہ سکتے ہیں انگریزی میں اسی طرح کا ایک لفظ Pet موجود ہے لیکن فارسی میں ایسا کوئی لفظ موجود نہیں ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ زبانیں پہلے سے موجود اشیا اور تصوّرات کو نام نہیں دیتیں بلکہ یہ خود اپنی دنیا کا ابلاغ کرتی ہیں۔ ہر زبان اپنی مرضی کے معنی نما (Signifier) پیدا کرتی ہے اور انھیں اپنی مرضی کے معانی دیتی ہے۔ اسی طرح ہر زبان اپنی مرضی کے معانی کی دنیا تخلیق کرتی ہے۔

درخیم اور فرائڈ کی طرح ساختیاتی لسانیات کے بانی سوسیئر کا بھی یہی خیال ہے کہ (Signifier) معنی نما کے ساتھ تصوّر معنی (Signified) بلا جواز ہوتے ہیں اس لیے کہ فرد نہیں معاشرہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ زبان روایات کے نظام پر قائم رہتی ہے۔ افراد سماجی نظام کو اپنے اندر شعوری یا لاشعوری طور پر جذب کر لیتے ہیں Lionel Trilling نے درست کہا ہے کہ دراصل یہ فرائڈ تھا جس نے ہم پر یہ واضح کیا ہے کہ ہم کلچر میں ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں۔ کلچر ہمارے ذہن کے دور دراز گوشوں میں بھی موجود ہوتا ہے۔ ہم ایک دوسرے کی زبان اس لیے سمجھتے ہیں کہ ہم نے اجتماعی معیارات کو اپنے اندر جذب کر رکھا ہوتا ہے۔

مثلاً اگر ہم کسی دوسری زبان بولنے والے شخص کو یہ بتانا چاہیں کہ خاکی کے کیا معنی ہوتے ہیں تو ہمیں خاکی اور کالے کا فرق خاکی اور پیلے کا فرق اسی طرح خاکی اور کتھئی کا فرق بتانا پڑے گا جب کوئی شخص خاکی اور دوسرے رنگوں میں فرق کرنے لگے گا تب ہی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ خاکی رنگ کو پہچاننے لگا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خاکی کا تصور کوئی آزاد تصور نہیں ہے بلکہ خاکی رنگ، رنگوں کے نظاموں میں سے ایک رنگ ہے جسے ہم دوسرے رنگوں سے فرق کے باعث پہچانتے ہیں۔ دوسرے رنگوں سے اس کا تعلق ہی اس کی حد بندی کرتا ہے۔ اس سے وہی حقیقت ظاہر ہوتی ہے جو سوسیئر نے بتائی تھی۔

Their most precise characteristic is that they are what the others are not.

یعنی ان میں سے ہر رنگ وہ ہے جو دوسرا نہیں ہے۔ کسی نظام میں مختلف چیزوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان چیزوں کی شناخت ہے۔ اس لیے سوسیئر کہتا ہے:

There are only differences with no positive terms.

سوسیئر نے کہا ہے کہ لسانیات میں اتنی تیزی سے ترقی رونما نہ ہوتی اگر اہلِ یورپ سنسکرت کے بارے میں دریافتوں سے بے خبر ہوتے۔ انگریزوں نے جب ہندوستان کو اپنی کالونی بنالیا تھا تو انگریز منتظمین کو ہندوستان کی زبانیں سیکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ جب یورپ کے محققوں نے لسانیات کا مطالعہ کیا تو انھیں سنسکرت اور یورپ کی قدیم زبانوں یعنی لاطینی اور یونانی میں بڑی مماثلت نظر آئی۔ اس تقابلی مطالعے کی وجہ سے زبانوں کے باہمی رشتے سمجھ میں آئے۔

سوسیئر لسانی نشانات (Signs) کو اپنے نظامِ فکر میں مرکزی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا یہ قول بے حد اہم ثابت ہوا کہ

In langue there are only differences without positive terms.

یعنی زبانوں میں صرف افتراق ہے کوئی اثبات نہیں ہے۔ یہیں سے ساختیات کے بعد پس ساختیات کا مرحلہ آ گیا اور رد تشکیل کے تصوّر کو دریدا کے پوسٹ اسٹرکچرل نظام میں جگہ مل گئی۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی چیز کی شناخت کا دارومدار کسی نظام میں چیزوں کے باہمی فرق پر ہوتا ہے۔ کلر کے لفظوں میں:

Identity is wholly a function of differences within a System.

مثلاً شطرنج کی بساط پر مختلف مہرے مختلف اقدار اور چالوں کے پابند ہوتے ہیں۔ اگر ہم کسی مُہرے کی جگہ کوئی اور چیز رکھ دیں تو اس کی قدر اور چال کا انداز وہی سمجھا جائے گا جو اس مہرے کا تھا کیوں کہ مُہروں کی شناخت قدر اور چال کے باہمی فرق پر قائم ہوتی ہے۔ نشانات (Signs) ایک دوسرے سے مختلف اور ممتاز ہونے کی صورت میں اپنی شناخت قائم رکھتے ہیں۔ معنی نما (Signifier) کسی خود مختار تصوّر کا مظہر نہیں ہوتا۔ نطق مرکزیت (Logo Centrism) زبان کے سلسلے میں یہ سمجھتی ہے کہ آوازیں معانی کی نمائندگی کرتی ہیں اور یہ معانی بولنے والے شخص کے ذہن میں موجود ہوتے ہیں لیکن حقیقت یہ نہیں ہے، کیوں کہ زبان صرف اسماء کی فہرست کا نام نہیں ہے اور دوسری بات یہ کہ انسان کے شعور میں جو کچھ موجود ہوتا ہے اسے ہم افتراق کا جال (A Network of Differnces) کہہ سکتے ہیں جیسا کہ سوسیئر نے کہا تھا کہ ہر نشان (Sign) کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ، وہ ہے جو دوسرے نہیں ہیں:

Every sign is to be what others are not.

اور تصوّر معنی (Signified) میں ان سب متضاد نوعیت کے تصوّر معنی

(Signified) کے اثرات (Traces) موجود ہوتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے شعور میں کوئی آزاد خود مختار (Signified) موجود نہیں ہوتا۔ مثلاً جب کوئی شخص کسی چیز کو سبز کہتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ چیز نیلی نہیں ہے، سرخ نہیں ہے، پیلی نہیں ہے، کلر کے لفظوں میں:

> The meaning of green is a space in an interpersonal network of differences. To give the meaning is not to recover something that was present when. I utterd the word but to fill up the space with other signs.

سوسیئر کا بار بار یہ کہنا کہ نشانات کا نظام افتراق (Differences) پر قائم ہے، یہ دراصل نطق کی مرکزیت کے خلاف ہے۔ خود دریدا نطق مرکزیت کے سخت خلاف ہے۔ گویا اس طرح سوسیئر کی فکر کا رخ بھی دریدا ہی کی طرف ہے۔

سوسیئر کی فکر میں لسانی نشانات کے نظام کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ اُس کی فکر سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ لسانی نشان کی سطح کے نیچے بھی کچھ قوتیں کارفرما رہتی ہیں۔ چنانچہ جب ہم یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ لسانی نشانات کے کچھ نمونوں پر دوسرے نمونوں کو فوقیت حاصل ہے تو دراصل ہم کچھ معانی مسلط کر دیتے ہیں روایتی طور پر تسلیم شدہ نشانات کو تسلیم نہیں کرتے۔

دریدا نے مغربی فکر کی نطق مرکزیت پر سخت تنقید کی ہے۔ اس نطق مرکزیت میں خیال، سچائی، عقل، منطق، لفظ اور Logos کو بنیاد بنایا گیا ہے جو نشانات Signs اور مظاہر کا محتاج نہیں ہے۔ اس نطق مرکزیت کی بنیاد دراصل صوت مرکزیت (Phonocentrism) پر رکھی گئی ہے اور تحریر کو گفتگو یا کلام یا سخن کا ایک مصنوعی نمائندہ قرار دیا گیا ہے اور زبان کا تصوّر گفتگو یا کلام یا سخن کے تصوّر کے مطابق کیا گیا ہے۔ گویا زبان کا ماڈل گفتگو کو قرار دیا گیا ہے۔

تحریر کو طفیلی یا فالتو مشق اور ماخوذ سمجھنے سے زبان کے عمل کے طریقوں اور اس کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے میں دقت پیدا ہو جاتی ہے۔ تحریر میں ایک غیر شخصی رویہ (Impersonality) بُعد (Distance) اور تعبیر کی ضرورت پیدا ہو جاتی ہے۔ دریدا سوسیئر کی لسانیات کے مطالعے کے دوران ایسے اصولوں کا ذکر بھی کرتا ہے جو سوسیئر کے اصولوں کے خلاف پڑتے ہیں۔ دریدا بتاتا ہے کہ سوسیئر نے عمومی لسانیات کے نصاب پر مبنی لیکچرز میں تحریر کو سخن یا گفتگو کی ایک مسخ شدہ شکل بتایا ہے۔ دریدا OF Grammatology میں گفتگو اور تحریر کی روایتی درجہ بندی کو رد کر دیتا ہے۔ سوسیئر نے بولے ہوئے لفظ ہی کو اصل حقیقت بتایا تھا لیکن دریدا آواز کو لسانی نظام سے نکال دیتا ہے اور لسانی اکائیوں کی ہستیوں پر زور دیتا ہے۔ اس طرح تحریر ہی لسانی تحقیقات کا اصل مرکز بن جاتی ہے اور گفتار کی حیثیت تحریر کی ایک ہیئت بن کر رہ جاتی ہے۔ اس طرح تحریر ہی اصل گفتگو بن جاتی ہے۔

سوسیئر نے زبان کی اصل بنیاد گفتگو کو بتایا تھا تحریر کو نہیں، دریدا اس خیال کو رد کر کے تحریر کو اصل اہمیت دیتا ہے۔ اب لوگوں میں حتمی تصورات پر بے اعتمادی پیدا ہو رہی ہے۔ عقل اور روشن خیالی کے خلاف رد عمل ہو رہا ہے۔ وہ روشن خیالی جس میں ٹیکنالوجی، سائنس اور عقل کی قوتوں کا ظہور ہوا تھا اب غیر معتبر ہوتی جا رہی ہے۔ ۷۰ء سے احساس کی ساخت میں تبدیلی نمایاں ہو رہی ہے۔ چنانچہ مابعد جدید مذہبی حلقوں میں بھی عقل کو ترک کیے بغیر خدا کے اثبات کا رجحان بڑھ گیا ہے۔ فرائڈ اور مارکس کی تحریریں روشن خیالی کی نمائندہ تھیں۔ اب ان پر تنقید کی جا رہی ہے۔ اسی لیے دریدا کی رد تشکیل مابعد جدیدیت کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ احب حسن (Hassan) نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا تقابل کر کے جو فہرست مرتب کی ہے اس میں علامت پر مبنی جدیدیت کی نمائندہ اور تہذیبی نشانیات مابعد جدیدیت کی

نمائندہ ہے۔ Form جدیدیت کی اور Anti-Form مابعد جدیدیت کی، نظام مراتب (Hierarchy) کو جدیدیت کا اور عدم نظام کو مابعد جدیدیت کا نمائندہ کہا گیا ہے۔ استعارے کو جدیدیت کا اور مجاز مرسل (Metonymy) کو مابعد جدیدیت کا، فلسفے کو جدیدیت کا اور طنز کو مابعد جدیدیت کا، ماورائیت کو جدیدیت کا اور سریان (Immanence) کو مابعد جدیدیت کا، خاکہ (Design) کو جدیدیت کا اور کھیل کو مابعد جدیدیت کا نمائندہ کہا گیا۔ دریدا نے کہا ہے کہ تکوین (Becoming) کا عمل ابدی طور پر خالی ہے جس سے ہمیشہ حرکت اور کھیل پیدا ہوتے ہیں اور یہ کھیل دائمی افتراق پر قائم رہتا ہے۔

# آرٹ تاریخ اور کروچے

فلسفۂ تاریخ کو یونیورسٹیوں میں باعزت مقام دیا جاتا ہے ہماری یونیورسٹیوں میں نہیں یورپ اور امریکہ کی یونیورسٹیوں میں، لیکن کبھی اس کی حیثیت مہمانِ خصوصی کی بھی ہو جاتی ہے اور کبھی اسے یونیورسٹیوں سے نکال بھی دیا جاتا ہے لیکن بقول کروچے یہ پچھلے دروازے سے واپس آجاتی ہے تاریخ کے خلاف پہلا فیصلہ تو خود ارسطو نے کیا تھا کہ اس کے خیال میں تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ شاعری ہوتی ہے۔

آج کل تو ایسی شاعری بھی لکھی جا رہی ہے جس سے زیادہ شاعرانہ خود تاریخ ہے کبھی شاعری نے ہر چیز کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا تھا یہاں تک کہ تاریخ کو بھی۔

یہ سلسلہ تاریخ سے نکل کر اساطیر تک پہنچ جاتا ہے یوسف زلیخا، ایوب کا صبر، طوفان نوح، قصہ آدم اور باغ ارم ان سے زیادہ شاعرانہ اور کیا چیز ہو سکتی ہے کیوں کہ ان سب چیزوں کو شاعری نے اپنے دامن میں سمیٹ رکھا ہے یہی تاریخ، قبل تاریخ اور اساطیر کلاسیکی شاعری ہی کا نہیں جدید شاعری کا بھی ماخذ ہیں۔

تاریخ کے مقابلے میں شاعری کو ارسطو اس لئے زیادہ فلسفیانہ قرار دیتا ہے کہ تاریخ مخصوصیت یعنی (Particularity) سے اپنا تعلق قائم رکھتی ہے اور شاعری آفاقیت سے تو ارسطو کی اس رائے کے بعد فلسفۂ تاریخ کا یہ فرض ہو گیا کہ

ایسی عمومیت (Generalisation) یا نمونے (Patterns) تلاش کرے جو بار بار رونما ہوتے ہیں۔ صرف حادثاتی امور تک اپنے آپ کو محدود نہ رکھے۔ امپی ڈوکلیس (Empedocles) اسپنگلر اور سوروکن اس بات پر یقین رکھتے تھے کہ تاریخ دائروں میں گھومتی ہے یہ دائرے ہمارے سامنے بار بار آتے ہیں لیکن کسی خاص سمت میں آگے نہیں بڑھتے جو لوگ تاریخ کی رفتار کو بامقصد سمجھتے ہیں جیسے کارل مارکس ان کا یہ خیال ہے کہ تاریخ ایک خاص سمت میں آگے بڑھ رہی ہے سینٹ اگسٹائن یہ سمجھتا تھا کہ تاریخ ماورائیت رکھتی ہے مذہبی مفکر کا ایسا سمجھنا ضروری بھی تھا لیکن کارل مارکس سمجھتا تھا کہ تاریخ کوئی ماورائیت نہیں رکھتی ہے اور نہ کسی ماورائی قوت کی بنیاد پر تاریخ حرکت کرتی ہے بلکہ تاریخ انسانی اداروں اور انسانی کلچر کے نشوونما میں ظہور کرتی ہے لیکن ہابس، کانٹ اور کروچے کا خیال ہے تاریخ آزادی کا ترقی پسندانہ (Realization) ہے۔ ہرڈر نے کہا کہ تاریخ روح کا آلہ کار ہے روح یعنی اسپرٹ کا اس بات کو ہیگل نے آگے بڑھایا۔ ہیگل معاشرہ میں روح (Geist) کا عقلی ارتقاء تلاش کرتا ہے۔ جرمن زبان میں Geist کے معنی ہوتے ہیں Spectre, Ghost, Spirit, Wit, Intellect, Mind ملاحظہ کیجئے۔ Wichmann کی جرمن انگلش ڈکشنری میں ان لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ جرمن زبان کے اس لفظ کا ترجمہ صرف "روح" کے لفظ سے نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ روح Soul کا ترجمہ ہے ہیگل کی (Geist) کا مطلب ہے اسپرٹ یا انٹلکٹ یا خیال۔ تاریخی مادیت اجتماعیت اور سوشلزم ہیگل کے اسی تصور سے پیدا ہوئے ہیں کروچے ہیگل کی فکری روایت کو مانتا ہے اس کے ہاں آزادی ہی انسانیت کا اخلاقی آئیڈیل ہے آزادی ہی ابدی خالق ہے اور تاریخ کی وضاحت کرنے والا بنیادی اصول کروچے ہیگل کی محدود عقلیت پرستی سے نکل کر لاشعور، فطرت، آرٹ اور وجدان کی دنیا میں آجاتا ہے۔ کروچے تاریخی واقعات

اور ان کے علم کو الگ الگ نہیں سمجھتا کروچے ہیگل اور سینٹ طامس اکیناس کی طرح یہ سمجھتا ہے کہ مطلق دنیا کے (Process) میں عمل پیرا بھی ہوتا ہے اور مطلق ہی اس پر غور وفکر بھی کرتا ہے۔

تاریخ پر رد عمل کے ساتھ ساتھ کروچے کا نام جمالیات کے ساتھ وابستہ ہے۔ جمالیات کے سلسلے میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے وجدان اور اظہار کا ایک نیا نظریہ پیش کیا۔ وہ مارکس سے اس قدر ضرور متاثر ہوا کہ نیکی، خوبصورتی اور سچائی کے ساتھ افادیت کو بھی ایک قدر تسلیم کرنے لگا ویسے وہ (Geist) یعنی اسپرٹ کو اصل حقیقت مانتا تھا یعنی وہ Intellect اور Mind کی اہمیت کا قائل تھا مادہ کا نہیں کروچے سمجھتا ہے کہ کائنات میں جو صورتیں رونما ہوئی ہیں وہ (Spirit) کے اظہار ذات سے پیدا ہوئی ہیں۔ انسان کی روح بھی ایک وحدت ہے چنانچہ جب ہم کوئی کام کرتے ہیں تو اس میں ہماری عقل، ہمارے جذبات، ہمارا لاشعور، ہمارے احساسات سب شامل ہوتے ہیں ہم جو آرٹ تخلیق کرتے ہیں اس میں ہماری روح اپنی پوری وحدت میں ظاہر ہوتی ہے، تاریخ کے ہر لمحہ میں روح بھرپور طور سے موجود ہوتی ہے ہمارا آرٹ اور ہماری زندگی دونوں روح کا مظہر ہیں۔

آرٹ اسی وقت تخلیق ہوتا ہے جب فنکار کے وجدان میں روح اپنے آپ کو معرض وجود میں لاتی ہے آرٹ فنکار کے وجدان میں تخلیق ہوتا ہے۔

آرٹ کیا ہے؟ ایک لیریکل امیج

یہی لیریکل امیج آرٹ میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے شاعری سے لے کر عمارت سازی تک ہر آرٹ کی جان یہی لیریکل امیج ہے جو نقاد اس حقیقت کو نہیں سمجھتے وہ آرٹ میں فکر، نکتہ سنجی یا فنی اظہار پر زور دینے لگتے ہیں، مجسمہ سازی، شاعری، موسیقی، مصوری سب ایک ہیں۔

کروچے کا خیال ہے کہ رزمیہ، ڈرامائی اور لیریکل، شاعری کی تقسیم اس

لئے ہے کہ آرٹ معروضیت حاصل کرنا چاہتا ہے تو یہ تین منزلیں آتی ہیں پہلی منزل غنائی شاعری ہے غزل، گیت، دوہے وغیرہ ان میں ذات یا انا اپنی تصویر کھینچتی ہے اپنے آپ کو پیش کرتی ہے میر کا یہ شعر دیکھئے۔

ہمارے آگے ترا جب کسی نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

غنائی شاعری شاعر کا عاشقانہ روپ اور اس کی تصویر پیش کرتی ہے، اس کا تعلق ایک طرف بصری حسن سے ہوتا ہے اور دوسری طرف سماعی حسن سے یعنی موسیقیت سے۔

اب ایپک شاعری کی طرف آئیے۔ ایپک شاعری میں شاعر اپنے آپ کو چھپا کر دنیا کو پیش کرتا ہے۔ ڈرامائی شاعری میں شاعر کی فیلنگ اپنے اظہار کے لیے کردار تخلیق کرتی ہے اور ان کے تصادم میں اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے۔

شاعر کی ذات معروضیت کے یہی تین طریقے ہیں جو اختیار کرتی ہے، پہلا طریقہ تو یہ ہے کہ شاعر اپنی ذات کا ڈراما خود پیش کرے دوسرا طریقہ یہ ہے کہ خود چھپ جائے اور دنیا کو پیش کرے تیسرا طریقہ یہ ہے کہ شاعر اپنے جذبات کے اظہار کے لیے کردار تخلیق کرے یہ تین طریقے غنائی رزمیہ اور ڈرامائی شاعری کہلاتے ہیں۔

غنائی شاعری صرف گیت اور غزلوں تک محدود نہیں رہتی بلکہ رزمیہ اور ڈرامائی شاعری میں بھی ظاہر ہوتی ہے مثلاً "میکبتھ اور انطونی اور کلوپیٹرا میں معقول حد تک غنائی شاعری بھی موجود ہے۔

ہیملٹ زندگی سے بیزاری اور مایوسی کے موڈ کا اظہار ہے، کردار، سچویشن اور انجام سب اسی موڈ کا اظہار ہیں، ہیملٹ کے مختلف مناظر اور مختلف کرداروں میں ایسی مایوسی کی مختلف تدریجی کیفیتوں اور لہجوں کا اظہار ہے، اوتھیلو کا کردار بھی صرف تخیل نہیں بلکہ سچائی کا فنکارانہ اظہار ہے۔

اس سے کروچے کا مطلب یہ ہے کہ سچائی کے حصول کا ذریعہ صرف عقل نہیں ہے۔ وجدان بھی ہے آرٹ کی تخلیق وجدان سے ہوتی ہے۔ عقل سے نہیں۔ آرٹ کا جوہر قوت متخیلہ ہے جو اسے تاریخ اور عقل سے الگ کر دیتا ہے۔ متخیلہ سے مراد وہ جوہر ہے جو صرف خیال یا تصور میں موجود ہوتا ہے۔ فنکار جب اپنے خیال یا تصوّر سے نکل کر غور و فکر اور ان کے نتائج کی دنیا میں آجاتا ہے تو آرٹ ختم ہو جاتا ہے۔ وجدان چیزوں کو ان کی کلیت میں دیکھنے کا نام ہے برگساں نے وجدان کا تصور بڑی شد و مد سے پیش کیا ہے وہ سمجھتا ہے کہ وجدان اشیاء کی اصل حقیقت تک پہنچنے کا ذریعہ ہے اور تعقل صرف عملی دنیا میں رہنمائی کرتا ہے لیکن کروچے وجدان کو جمالیاتی سچائی تک پہنچنے کا ذریعہ بتاتا ہے۔ وجدان کو جو چیز ہم آہنگی عطا کرتی ہے وہ احساس کی شدت ہے اور احساس کی یہی شدت آرٹ کی علامتوں کو ہلکا بھی کر دیتی ہے۔ کروچے کہتا ہے کہ فنکارانہ وجدان ہمیشہ لیریکل ہوتا ہے وجدان کے ساتھ غنائی کہنا ایک زائد لفظ کا استعمال ہے کیوں کہ وجدان ہوتا ہی غنائی ہے۔

آرٹ کے جھوٹے نمونے وہ ہوتے ہیں جن میں ذہن کی مختلف حالتوں کے درمیان کشاکش رہتی ہے جو حل نہیں ہونے پاتی۔ کروچے کہتا ہے کہ شاعر جب اپنے وجدان کا اظہار لفظوں میں اپنے ذہن میں کرتا ہے تو نظم اسی وقت مکمل ہو جاتی ہے لیکن جب شاعر یہ نظم سپرد قلم کرتا ہے یا دوسروں کو سنانا چاہتا ہے یا اشاعت کی غرض سے بھیجتا ہے تو اس بات کا تعلق عملی دنیا سے ہوتا ہے جمالیات کی دنیا سے نہیں۔ اگر مصوّر کے برش کا اسٹروک اس کے وجدان کے مطابق نہ ہو تو مصور اس اسٹروک کو فوراً منسوخ کر دیتا ہے اور پھر درست کرتا ہے۔

تکنیک کا تعلق ابلاغ سے ہے، تکنیک آرٹ کا بنیادی عنصر نہیں ہے جو فنکار اپنے آرٹ میں کوئی کمی محسوس کرتا ہے وہی تکنیک پر زور دیتا ہے۔

حساس قاری شعر کے ایک ہی مصرعہ میں اَن گنت کیفیتیں محسوس کرتا ہے، شاعری کے ایک مصرعہ میں ایک حساس قاری کو ایک پینٹنگ مل سکتی ہے، ایک مجسمہ کی بھرپور کیفیت مل سکتی ہے، ایک عمارت کا پورا اسٹرکچر مل سکتا ہے۔

دیکھنے والے کی روح میں تصویر صرف رنگ کے طور پر نہیں بلکہ آواز کی حیثیت سے بھی زندہ ہوتی ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ ہم مصوری یا موسیقی کی کیفیات کو گرفت میں نہیں لے سکتے یہ خصوصیات ہماری گرفت سے باہر نکل جاتی ہیں یا ایک خصوصیت دوسری خصوصیت میں ڈھل جاتی ہے یا مختلف خصوصیتیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔

آرٹ دراصل ایک ہوتا ہے اسے مختلف فنون میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا اس کے باوجود آرٹ لامحدود طور پر متنوع ہوتا ہے، مختلف فنون کے تصوّرات کے طور پر نہیں بلکہ فنکارانہ شخصیتوں اور ان کی ذہنی کیفیتوں کے لامحدود تنوع کے طور پر کروچے کی رائے میں شاعری کی بنیاد شخصیت پر ہوتی ہے اور شخصیت کی تکمیل اخلاقیات سے ہوتی ہے یعنی شاعری کی بنیاد اخلاقی شعور سے گہرا تعلق رکھتی ہے لیکن صرف اخلاقی شعور کسی کو شاعر بنانے کے لیے کافی نہیں ہے شاعری کے لیے شاعرانہ جینیئس ضروری ہے۔ باقی سب چیزیں ایندھن کا کام کرتی ہیں۔ کروچے کے خیالات کو خلاصہ کے طور پر یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔

> ''شاعری کا کوئی مقصد نہیں ہوتا، کوئی پیغام نہیں ہوتا، شاعری ایسی کرن کی طرح ہوتی ہے جو اپنی روشنی کا باعث خود ہوتی ہے اور تاریکی میں چھپی ہوئی چیزوں کو روشن کر دیتی ہے ہر شخص کے دل میں خواہ وہ مفکر ہو، سیاست داں ہو یا نقاد تخیل کا پرائیویٹ ذخیرہ ہوتا ہے سیاسی شاعری، شاعری نہیں ہوتی۔ شاعری کا تعلق تخیل

کی دنیا سے ہوتا ہے لیکن خالص شاعری کا تصوّر مضحکہ خیز
ہے یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی یہ سمجھتا ہو کہ پھول زمین اور
پودے کے بغیر اگ سکتا ہے۔"

واقعات کی دنیا اور ہوتی ہے خواہشات کی دنیا اور شاعری خواہشات کی دنیا کو پیش کرتی ہے آرٹ کا تعلق حقیقی شاعرانہ تخیل سے ہوتا ہے صرف خیال آفرینی یا خیالی اڑان سے نہیں ہوتا۔

آرٹ اپنے امیج میں اس طرح رہتا ہے جیسے بادشاہ اپنی مملکت میں شاعری غیر معقول نہیں ہوتی اور نہ منطق سے لاپرواہی برت سکتی ہے اس کی اپنی معقولیت اور اپنی ایک منطق ہوتی ہے۔

آرٹ کی بنیاد وجدان اور فلسفہ کی بنیاد عقل ہے۔ اچھا قاری آرٹ کی روح کے اندر اتر جاتا ہے۔ آرٹ کے دل کی دھڑکن سنتا ہے اور اگر یہ دھڑکن سنائی نہ دے تو وہ اس شاعری کو رَدّ کر دیتا ہے۔

انسانی روح صرف علم سے مطمئن نہیں ہوتی بلکہ عمل کی دنیا میں بھی قدم رکھنا چاہتی ہے۔ اس لیے ہم تاریخ میں حصّہ لیتے ہیں۔

خطابت شاعری کی آفاقیت کو ختم کر دیتی ہے۔ مقبول شاعری اور عظیم شاعری میں فرق ہے مقبول شاعری ان جذبات کا اظہار ہے جو عام فکر اور جذبات کی رو کے مطابق ہوتی ہے عظیم شاعری فلسفۂ حیات کے بغیر نہیں ہو سکتی عظیم شاعری ہمارے اندر عظیم یادوں اور عظیم خیالات کو بیدار کرتی ہے۔

شاعری وہ سنہرا تیر ہے جو آسمان کی طرف چلایا جاتا ہے یعنی آرٹ کا کوئی مقصد نہیں ہوتا۔

لیکن کروچے یہ تسلیم کرتا ہے کہ آرٹ فنکار کی شخصیت کا اظہار ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ آرٹ پورے معاشرے کی شخصیت کا اظہار یعنی پوری انسانیت کا اظہار ہے۔

# رسالہ در مغفرت استعارہ

علامت، استعارہ، تشبیہ اور امیج یہ سب ایک ہی خاندان کی چیزیں ہیں۔ ہیگل نے فنِ تعمیر کو سب سے بڑا علامتی آرٹ بتایا ہے۔ علامت کسی نامعلوم حقیقت کا مظہر ہوتی ہے لیکن نامکمل مظہر، کسی مجرد خیال کا اظہار کرتی ہے لیکن نامکمل اظہار۔ گویا علامت کسی قید حواس میں نہ آسکنے والی چیز کے اظہار کے لیے وضع کی جاتی ہے جیسے دیویاں اور دیوتا نامعلوم حقیقتوں کی علامتیں ہیں علامت مجرد خیال کا نامکمل اظہار ہوتی ہے۔ اہرامِ مصر علامتی آرٹ کا سب سے ابتدائی نمونہ ہیں مصریوں نے جانوروں کی شکلوں کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ابوالہول مصر میں علامتوں کی سب سے بڑی علامت ہے یہ بیٹھا ہوا ایک جانور ہے جس کا سر عورت کا ہے۔ ابوالہول اس بات کی علامت ہے کہ انسانی روح بہیمیت سے آزاد ہونا چاہتی ہے یہ ظاہر کرتی ہے کہ بہیمیت کی قوت میں بھی انسان اپنی آزادی کا اظہار نہیں کر سکتا۔ چونکہ جانور کے جسم میں انسان کی روح خود اپنا شعور نہیں حاصل کر سکتی اس لیے آزاد ہونا چاہتی ہے۔ شیوجی کا سب سے خطرناک ہتھیار ترسول ہے جو شیوجی کی خصوصیات کی علامت ہے جب علامت لاشعوری حدوں سے نکل کر شعور کی حدوں میں آجاتی ہے تو استعارے، تمثیلیں، تشبیہیں اور امیج جنم لیتے ہیں استعارہ مصورانہ کیفیت سے قریب تر ہوتا ہے علامت بہت فاصلے پر ہوتی ہے اتنے زیادہ فاصلے پر کہ اکثر اس کا ابلاغ پوری طرح نہیں ہونے پاتا۔ استعارہ نسبتاً غیر معلوم حقیقت کو مشابہت

کی بنیاد پر ہمارے سامنے لاتا ہے سوال یہ ہے کہ آخر ہم علامت، استعارہ، تشبیہہ یا امیج استعمال ہی کیوں کرتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم یہ چاہتے ہیں کہ ہمارے باطن میں جو احساس، جذبہ یا خیال ہے اسے اپنی پوری شدّت اور خوبصورتی کے ساتھ خارجی اشیاء میں دکھائیں یا خارجی اشیاء کے بارے میں ہم جو محسوس کر رہے ہیں اس کا اظہار کریں چونکہ ہر تجربہ معمولی لفظوں میں اپنا اظہار نہیں کر پاتا اس لیے ہم اپنی باطنی کیفیتوں کا اظہار مشابہہ چیزوں کے ذریعہ کرتے ہیں یا متضاد چیزوں کو کھینچ کر ملاتے ہیں اور اس طرح اپنا اظہار کر دیتے ہیں امیجز کے ذریعے اظہار کر دینے سے ہمیں اپنے جذبے کی گرفت سے نجات مل جاتی ہے غزل میں استعارے تشبیہیں اور کنائے زیادہ ہوتے ہیں اس لیے کہ غنائی شاعری میں داخلیت کا زیادہ اظہار ہوتا ہے۔ مولانا حالی استعارہ کو بلاغت کا رکنِ اعظم سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعری کو اس کے ساتھ وہی نسبت ہے جو قالب کو روح کے ساتھ ہوتی ہے حالی صاحب کہتے ہیں کہ استعارہ، تمثیل اور کنایہ شاعری میں جان ڈالنے والی چیزیں ہیں لیکن اچھے شاعر کو حالی کی یہ نصیحت کبھی نہیں بھولنی چاہیے کہ استعارہ بعید الفہم نہیں ہونا چاہیے یعنی آفتاب کو آہوئے مادہ نہیں کہنا چاہیے اور نہ ستاروں کو اشکِ زلیخا سمجھنا چاہیے استعارہ بڑی اہم چیز ہے ان معنوں میں کہ ارسطو کے قول کے مطابق استعارہ کسی سے سیکھ کر نہیں لکھا جا سکتا اور یہ کہ استعارہ جینیس کی علامت ہے، اچھے استعارہ کا مطلب ہی یہ ہے کہ غیر مشابہہ چیزوں میں شاعر کو مشابہت کا وجدانی ادراک حاصل ہوا ہے۔ تازگی تک ہماری رسائی استعارے ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے یعنی وجدان کے ذریعے اور شاعر کی تازگی فکر کا احساس بھی استعارے کی تازگی کے ذریعے ہم تک پہنچتا ہے استعارہ مر بھی جاتا ہے، عسکری صاحب کے خیال کے مطابق مولانا حالی استعارے سے خوف زدہ تھے اور ممتاز حسین صاحب کو فیض صاحب کی نظم یہ رات اس درد کا شجر ہے سمبالک نظر آتی ہے ہر چند کہ نظم مذکور (تمثالوں یا تصویروں) کا ایک سلسلہ

ہے یاد رکھنا چاہیے کہ ہیگل نے ایک اسی طرح کی نظم کو Extended Metaphor کہا ہے فرق صرف یہ ہے کہ گوئٹے نے اپنی نظم کے عنوان سے نظم کے معنی کو واضح کر دیا ہے فیض صاحب نے عنوان سے ایسی کوئی وضاحت نہیں کی ہے فیض صاحب کی نظم کی بنیاد ایسی کسی علامت پر نہیں ہے جو پوری طرح ہماری گرفت میں نہ آئے فیض صاحب کی اس نظم کے استعارہ ہونے کا جواز اس لیے بھی ہے کہ استعارے میں لغوی معنی فوراً دب جاتے ہیں اور جو معنی مراد ہیں ان کے فوراً سامنے آنے کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ ہیگل نے لکھا ہے کہ وہ امیج جس کو ہم (Extended Metaphor) سمجھ سکتے ہیں دو مختلف یا متضاد مظاہر کو ایک دوسرے کے قریب لے آتا ہے۔ واضح طور پر تقابل کے لیے نہیں بلکہ اس لیے کہ ایک کے معنی دوسرے کے ذریعے براہ راست واضح ہو جائیں مثلاً گوئٹے کی نظم "نغمہ محمد ﷺ" کے عنوان سے ہم یہ جان جاتے ہیں کہ اس نظم میں پانی چٹانوں سے بہتا ہوا سمندر تک جاتا ہے۔ اس طرح آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی زندگی اور ان کی تعلیمات کے تیزی سے پھیلاؤ کی نمائندگی ہو جاتی ہے۔ فیض صاحب کی نظم

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

انسانیت کے درد کی طرف اشارہ کرتی ہے اور پھر ہم سب سمجھ جاتے ہیں کہ اس نظم میں جو امیجز کا ایک سلسلہ ہے وہ کن احساسات کی نمائندگی کر رہا ہے۔ استعارے کے سلسلے میں ارسطو نے جس ادراک اور جس وجدان کا ذکر کیا ہے اسی کو بہت شدت اور تفصیل کے ساتھ ہمارے عہد میں کروچے نے بیان کیا ہے۔ آرٹ کا بنیادی تعلق وجدان سے ہوتا ہے یعنی استعارہ وجدان سے جنم لیتا ہے۔ کروچے کے لفظوں میں

"جب ہم اندرونی لفظ پر قابو پالیتے ہیں کسی مجسمہ یا شکل کو

واضح طور پر اپنے تصوّر میں لے آتے ہیں جب ہمیں موسیقی کا کوئی تصیم مل جاتا ہے تو اظہار پیدا ہوتا ہے اور مکمل ہو جاتا ہے اور کسی چیز کی ضرورت نہیں ہوتی تب اگر ہم اپنا منہ کھولتے ہیں اور بولتے ہیں اور گاتے ہیں تو ہم دراصل کرتے کیا ہیں جو کچھ ہم اپنے باطن میں آہستہ آہستہ بول چکے ہوتے ہیں اور جو کچھ ہم اپنے اندر پہلے ہی گا چکے ہوتے ہیں وہ باآواز بلند گاتے ہیں۔"

کروچے کے خیال میں علم دو طرح کا ہوتا ہے۔ وجدانی علم اور منطقی علم۔ وجدانی علم تخیل سے حاصل ہوتا ہے اور منطقی علم تعقل سے۔ آرٹ اور استعارے کا تعلق وجدانی علم سے ہے۔ شاعرانہ اظہار جذبات کا براہ راست اظہار نہیں ہے۔ وجدان کا اظہار ہے۔

استعارہ اشیائے مدرکہ کے جوہر کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ وجدان سے مراد دراصل وہ صلاحیت ہے جس کی مدد سے انسان کا ذہن براہ راست علم حاصل کرتا ہے بغیر کسی استدلال اور بغیر کسی تجزیہ کے یعنی وجدان ہم پر استدلال اور منطقی تجزیہ کے بغیر انکشاف کرتا ہے یعنی وجدان، ہی عقلی تفکر اور استدلال کے بغیر حقیقت تک پہنچنے کا ذریعہ ہے، اقبال نے بھی انہی معنوں میں خدا تک پہنچنے کا ذریعہ عقل نہیں عشق کو ٹھہرایا ہے۔ برگساں نے بھی وجدان کو تعقل سے الگ ایک صلاحیت قرار دیا ہے۔ برگساں کی رائے میں انسان کا شعور دو چیزوں میں بٹ گیا ہے وجدان اور ذہانت میں اس کے خیال میں انسان کی ضرورت یہ ہے کہ انسان مادے سے بھی نپٹے اور زندگی کے دھارے کے پیچھے بھی چلے۔ شعور کا یہ دُہرا پن خود حقیقت کے دُہرا ہونے کا ثبوت ہے۔ یعنی حقیقت کی بھی دو حیثیتیں ہیں۔ وجدان اور تعقل۔ برگساں کا خیال ہے کہ شاعر کا وجدان مابعد الطبیعیاتی تجزیہ سے زیادہ اظہارِ صداقت کرتا ہے استعارہ دراصل اظہار

ہے انگریزی زبان کے شاعر پوپ نے کہا تھا کہ سچا اظہار سورج کی طرح ہر اس
چیز کو جس پر وہ چمکتا ہے واضح کر دیتا ہے جب زبان میں ہمارے باطنی وژن سے
مطابقت پیدا ہو جاتی ہے تو ہم اسے استعارہ یا اظہار کہہ دیتے ہیں لغت کے ماہرین
بھی کہتے ہیں کہ اظہار کا مطلب ہے کسی اندرونی حقیقت کو خارجی شکل دینا یا
کسی ایک چیز کا دوسری چیز سے اظہار جب یہ اظہار نامکمل ہوتا ہے تو ہم اسے
علامت اور جب مکمل ہوتا ہے تو استعارہ کہتے ہیں۔ ہیگل نے کہا تھا کہ آرٹ
خیال کا حسی اظہار ہے کروچے نے کہا خیال کا نہیں (آرٹ وجدان کا حسی اظہار
ہے) علامت، استعارہ اور تمثیل ان سب کے لیے کروچے نے اظہار کا لفظ استعمال
کیا ہے۔ یہ وجدان کسی چیز کی مکمل تصویر ہو سکتا ہے کسی کردار کی، کسی جگہ کی
کسی واقعے کی۔ اظہار کا یہ عمل Apriori Synthesis کی حیثیت رکھتا ہے
یعنی اس وقت تک موجود ہی نہیں ہوتا جب تک کہ اس کا اظہار نہ ہو جائے۔
استعارے تکرار سے مر جاتے ہیں محاورے بن جاتے ہیں اور ہر زبان میں ان مردہ
استعاروں کی بہتات ہوتی ہے مثلاً حالی ہی کے قول کے مطابق جی اچٹنا ایک مردہ
استعارہ ہے سوال یہ ہے کہ آخر استعارے تکرار سے مر کیوں جاتے ہیں اس کی
بنیادی وجہ یہ ہے کہ شاعری اور فکر دونوں تازگی چاہتے ہیں اور تکرار سے یہ تازگی
باقی نہیں رہتی مثلاً ہیملٹ المناکی کے موڈ کا اظہار ہے زندگی سے بیزاری کا اظہار
ہے ایسا اظہار جو اس سے پہلے کبھی ہوا ہی نہیں تھا یہ اظہار اس مخصوص شاعرانہ
اور ڈرامائی ترتیب ہی میں ہو سکتا تھا جس میں ہوا ہے۔ ڈرامے کے سارے
کردار، سچویشن، عمل اور انجام سب اسی بنیادی المناکی کے موڈ کا اظہار ہیں۔
مختلف روپ اور لہجے ہیں۔ اظہار کے مختلف طریقے جو وجدان شاعر کو عطا کرتا ہے
وہ شاعر کے لیے اظہار سے پہلے موجود نہیں ہوتے اس لیے استعارے تشبیہیں
اور تمثیلیں پہلے سے متعین نہیں ہوتیں یعنی شاعر کے لیے شاعری کی کوئی
متعینہ زبان نہیں ہوتی اسلوب کا کوئی مخصوص نمونہ نہیں ہوتا اگر کچھ استعارے

بار بار دُہرائے جائیں تو وہ محاورے بن جاتے ہیں۔

تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ تمام سچے شاعر بڑے جذباتی اور حساس تھے ان کی روحوں میں بڑی گہری حساسیت تھی۔ وجدان کو جو چیز ہم آہنگی اور وحدت عطا کرتی ہے وہ شدید احساس ہے وجدان اس طرح کا ہوتا اسی لیے ہے کہ وجدان شدید فیلنگ کا اظہار ہے۔ وجدان اسی وقت ظہور کرتا ہے جب شدید جذبہ اس کا ماخذ اور بنیاد ہو خیال نہیں بلکہ شدید فیلنگ آرٹ کو ہلکا پن عطا کرتی ہے اور ہر شاعرانہ تمثال یعنی امیج کسی نہ کسی حد تک استعارے کی خصوصیت رکھتی ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ چیزوں کو اپنے اصل روپ میں دیکھے شاعر نئے الفاظ اور نئے استعارے اس لیے استعمال نہیں کرتے کہ وہ نئے ہوتے ہیں بلکہ اس لیے کہ پرانے الفاظ اور استعارے اپنی حقیقت نمائی کی خاصیت کھو بیٹھتے ہیں۔ شاعر حقیقت کے ساتھ ساتھ اپنے جذبات کو بھی پیش کرتا ہے شاعر کے اپنے جذبات اور کائنات کی اشیاء کے درمیان تعلق کو ظاہر کرنے کے لیے شاعر استعارے سے کام لینے پر مجبور ہوتا ہے Yeats نے بہت خوب کہا ہے کہ دانائی پہلے پہل استعاروں ہی کی زبان میں بات کرتی ہے اصطلاحوں سے کام لینے سے پہلے انسان استعاروں سے کام لیتا ہے استعارہ ہمارے اندرونی ہیجان اور تناؤ کی طبیعی زبان ہے Livingstone نے لکھا ہے:

> "وہ شعرا جن میں زندگی کی حرارت عزیزی کا درجہ کم ہوتا ہے کیکڑوں کی طرح پشتہا پشت تک اپنے پیش رووں کی اتاری ہوئی کیچلیوں میں اپنے آپ کو ملفوف کیے رہتے ہیں۔"

صرف وہ شاعر جن میں تخلیقی صلاحیت اور زندگی بھرپور انداز میں موجود ہوتی ہے وہ یہ طاقت رکھتے ہیں کہ زمانہ حال میں رہیں اس کی ہر لمحہ بدلنے والی قوتوں سے نبرد آزما ہوں اور اپنی ہئیت آفریں قوت کا اظہار کریں۔ زندگی سے گہرا

تعلق ہی امیج، شاعرانہ تمثیل اور استعارہ کا اصل سرچشمہ ہے یعنی ان سب کا اصل سرچشمہ زندگی سے گہرا لگاؤ ہے۔ حیات پرستی ان کا ماخذ ہے یادیں ہی استعارے تخلیق کرتی ہیں کیوں کہ یادیں ایک صورت حالات کے عناصر کو دوسری صورت حالات پر منطبق کرتی ہیں اب ذرا استعارے کا دوسرا رخ بھی ملاحظہ کیجیے بعض قواعد دانوں کو استعارے کے عناصر میں منطقی عدم مطابقت Logical Incongruity نظر آتی ہے اس لیے ان کا خیال ہے کہ استعارہ نہ صرف معانی کو منتقل کرتا ہے اور معانی کو بدل دیتا ہے بلکہ ان معانی کو گمراہ بھی کر سکتا ہے بگاڑ (خراب) بھی سکتا ہے اس شک کا اظہار استعارہ کی اس تعریف میں بھی موجود ہے۔

> The figure of speech in which a name or descriptive term is transferred to some object to which it is not properly applicable.

فلسفیوں نے بھی اسی شک کا اظہار کیا ہے۔ لاک سے لے کر وٹگنسٹائن تک یہ خیال ملتا ہے کہ استعارہ اصطلاحوں کا غیر موزوں تعلق ہے اس کی حیثیت آرائشی ہے اور یہ کہ یہ لغوی معنی کا Inexact Alternative ہے وٹگنسٹائن نے واضح طور پر کہا ہے کہ استعارہ کا استعمال، لاپرواہی، جلد بازی یا ذہنی ناشائستگی Intellectual Unchastity کا اظہار ہے۔

حالی کے بیان سے ایسا لگتا ہے کہ استعارہ شاعری کے تخلیقی عمل سے بنیادی تعلق رکھتا ہے بلکہ اس کی قدر و قیمت کا تعین اسی بات سے ہوتا ہے کہ اس سے مضمون زیادہ لطیف اور بامزہ ہو جاتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے "شعر شور انگیز" کی جلد اوّل میں لکھا ہے۔

> "والٹر اونگ کا خیال ہے کہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں انگریزی شاعری کو ریمس Ramus کے اس نظریہ

سے بہت نقصان پہنچا کہ استعارہ محض تزئینی چیز ہے
شاعری کا جوہر نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ استعارے کے
بارے میں بعض باریک بینیاں جو جدید مغربی مفکروں کے
ہاتھ آئی ہیں ہمارے قدیم نقادوں کی دست رس میں نہیں
تھیں لیکن ہمارے یہاں یہ خیال شروع ہی سے عام رہا ہے
کہ استعارہ شاعری کا جوہر ہے اسی لیے استعارے کو
صنعتوں کی فہرست میں نہیں رکھا گیا بلکہ اس کا مطالعہ
علم بیان کے ضمن میں کیا گیا کہ استعارہ وہ طریقہ ہے جس
کے ذریعے ہم ایک ہی معنی کو کئی طریقوں سے بیان کر
سکتے ہیں۔ میر کا زمانہ آتے آتے استعارے کی حیثیت
مضمون کے تصور میں اس طرح ضم ہو گئی تھی کہ اس کا
الگ سے ذکر بہت کم ہوتا تھا لیکن ظاہر ہے کہ استعارہ ہر
ایک کے بس کا روگ نہیں ہے۔ ارسطو نے یونہی نہیں
کہا تھا کہ استعارے پر قدرت ہونا سب صلاحیتوں سے بڑھ
کر ہے۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیوں کہ استعاروں کو خوبی
سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی
قوت پر دلالت کرتی ہے۔"

اب ذرا ملاحظہ کیجیے حالی کے مطابق استعارہ کس طرح شاعری میں ظہور کرتا ہے
اور کس طرح رخصت ہو جاتا ہے۔

"جنھوں نے اوّل غزل لکھی ہوگی انھوں نے عشق و محبت
کے اسباب اور دواعی محض نیچرل اور سیدھے سادے طور پر
معشوق کی صورت حسن و جمال اور نگاہ و انداز وغیرہ کو قرار
دیا ہوگا۔ اس کے بعد لوگوں نے انھیں باتوں کو مجاز اور

استعارہ کے پیرایہ میں بیان کیا مثلاً نگاہ و ابرو یا غمزہ و ناز و ادا کو مجازاً تیغ و شمشیر کے ساتھ تعبیر کیا اور اس جدّت و تازگی سے وہ مضمون زیادہ لطیف و بامزہ ہو گیا۔

متاخرین جب اسی مضمون پر پل پڑے اور انھیں قدماء کے استعارہ سے بہتر کوئی اور استعارہ ہاتھ نہ آیا اور جدّت پیدا کرنے کا خیال دامن گیر ہوا تو انھوں نے تیغ و شمشیر کے مجازی معنوں سے قطع نظر کی اور اس سے خاص تلوار مراد لینے لگے جو آب و تاب سب کچھ رکھتی ہے میان میں رہتی ہے حمائل کی جاتی ہے زخمی کرتی ہے خون بہاتی ہے اس کی دھار تیز بھی ہو سکتی ہے اور کُند بھی، غرض کہ جو خواص ایک لوہے کی اصلی تلوار میں ہو سکتے ہیں وہ سب اس کے لیے ثابت کرنے لگے۔"

اسی طرح صیاد کے استعارے کا حال بھی لکھا ہے کہ معشوق جو لوگوں کے دل شکار کرتا ہے اسے مجازاً صیاد کہا گیا پچھلوں نے رفتہ رفتہ اس پر تمام احکام حقیقی صیاد کے عائد کر دیے تو یہ صیاد سچ مچ کا چڑی مار بن گیا۔ کس طرح صیاد کا استعارہ مرتا ہے اس کا حال حالی نے مزے لے لے کر لکھا ہے صیاد کے استعارے کے جنازہ کا حال حالی کی زبان سے سن لیجیے۔

"وہ کہیں جال لگا کر چڑیاں پکڑتا ہے کہیں ان کو تیر مار کر گراتا ہے کہیں ان کو زندہ پنجرے میں بند کرتا ہے کہیں ان کے پَر نوچتا ہے کہیں ان کو ذبح کر کے تڑپاتا ہے جب کبھی وہ تیر کمان لگا کر جنگل کی طرف جا نکلتا ہے تمام جنگل کے پنچھی اور پکھیرو اس سے پناہ مانگتے ہیں۔ بیسیوں پنجرے قمریوں اور کبوتروں اور کوؤں اور بٹیروں

کے اس کے دروازے پر ٹنگے رہتے ہیں۔ سارے چڑی مار
اس کے آگے کان پکڑتے ہیں۔"

حالی نے جس چڑی مار کا ذکر کیا ہے اور جس استعارے کا جنازہ ہمارے سامنے نکالا ہے وہ دراصل ہماری شاعری کا جیتا جاگتا سے یاد ہے۔ صیاد کے چڑی مار بن جانے کا اور قفس کے پنجرہ بن جانے کا سبب ہمارے تہذیبی رویے کی تبدیلی ہے جس کی طرف حالی کی نگاہ نہیں گئی شعری حسیت پر ہربرٹ ریڈ نے صحیح لکھا ہے کہ اپنے عہد کے علوم کا بہت گہرا اثر پڑتا ہے ہر عہد کی شاعری پر اس عہد کی تہذیب بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ شاعرانہ توانائی کی کمی سے استعارہ کی جگہ تشبیہہ لے لیتی ہے اور پھر اس تشبیہہ کی جگہ سیدھا سادا بیان آجاتا ہے جیسے حسرت موہانی فرماتے ہیں:

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر
نظم حسرت میں وہ مزا نہ رہا

ڈاکٹر جانسن نے غلط نہیں کہا تھا کہ استعارے کا معقول استعمال حسن، اسلوب کی دلیل ہے کیوں کہ یہ ایک خیال کی بجائے دو خیال مہیا کرتا ہے معانی کو زیادہ منور طریقے سے بیان کرتا ہے اور یہ بیان مسرت کے احساس کے ساتھ ہوتا ہے۔

مولانا حالی نے صیاد کے استعارے کے علاوہ ساقی اور شراب کے استعارہ کا بھی ذکر کیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ لاغری کے سلسلے میں استعارہ کی موت کا ایک سبب حالی نے تکرار کے علاوہ مبالغہ کو بھی ٹھہرایا ہے۔ استعارہ ایک طرح کا Objective Correlative ہے جو مبالغہ سے مر جاتا ہے مثلاً حالی کہتے ہیں:

"معشوق کے دہانہ کو تنگ کرتے کرتے صفحۂ روزگار سے یک قلم مٹا دیا، کمر کو پتلی کرتے کرتے بالکل معدوم کر دیا، زلف کو دراز کرتے کرتے عمرِ خضر سے بھی بڑھا دیا۔ رشک

کو بڑھاتے بڑھاتے خدا سے بھی بدگمان ہو گئے۔"
دراصل حالی تکرار اور مبالغہ دونوں کو غیر فطری سمجھتے ہیں یعنی استعارہ کی موت کا سبب فطرت سے تجاوز ہے۔ فطرت سادگی سکھاتی ہے تو گویا جدت و تازگی و لطف اور مزے کی خاطر استعارہ لکھا گیا۔ حالی کی شاعری کے سلسلے میں تصوّر فطرت محل نظر ہے۔ کروچے نے صحیح کہا تھا کہ استعارہ شاعرانہ وجدان کا حصّہ ہے معاف کیجیے اظہار شاعرانہ وجدان کا نام ہے اور استعارہ سب سے مکمل شعری اظہار ہے یہ غیر فطری کیسے ہو سکتا ہے استعارے کی خوبصورتی ہم پر اپنے شعری وجدان ہی سے کھلتی ہے۔

دریدا یہ سوال اٹھاتا ہے کہ فلسفہ کے مَتن میں بھی استعارہ موجود ہوتا ہے اور اگر ایسا ہوتا ہے تو کس شکل میں اور کس حد تک؟ اور فلسفہ میں استعارہ کی حیثیت بنیادی ہے (Essential) ہے یا اتفاقی؟ دریدا کے خیال میں فلسفیانہ تبادلۂ خیال میں استعاراتی قوت کا استعمال ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس کا بھی اظہار ہم استعارہ کے بغیر کس طرح کر سکتے ہیں یعنی حسی (Sensory) اظہار استعارہ کے بغیر کس طرح کیا جا سکتا ہے یہاں بھی دریدا استعمال Use کے لیے ایک فرانسیسی لفظ (Usure) استعمال کرتا ہے جس کے معنی فرانسیسی زبان میں بڑی شرح پر سود لینے کے ہیں یعنی بھاری سود لینے کے معنی میں یہ لفظ استعمال ہوتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ استعارہ کی توانائی اپنی جگہ برقرار رہے دریدا کہتا ہے کہ اس ایک لفظ میں فلسفیانہ استعارہ کی پوری تاریخ اور اس کا اسٹرکچر موجود ہے (Usure) کے دہرے معنی ہیں ایک تو بھاری سود اور دوسرے استعمال سے انحطاط۔ دریدا اکثر ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جن کے دُہرے معنی ہوں وہ کہتا ہے کہ یہ ہمارے Interest میں ہے یعنی فائدے میں ہے کہ ہم استعارے سے گہرا تعلق رکھیں کیوں کہ استعارہ جو کچھ ہمیں دیتا ہے ہمیں اس سے زیادہ پُرامید کر دیتا ہے یعنی یہ ہمارے فائدے میں نہیں ہے

اس سے ہمیں فائدہ نہیں پہنچتا اس کا مطلب یہ ہے کہ مابعد الطبیعیات کی ازل سے یہ کوشش ہے کہ اپنی مہمات سے فائدہ اٹھائے لیکن اس سے ناقابلِ تلافی نقصان پہنچتا ہے کیوں کہ معاشیات کی اصطلاح میں یہ ایک ایسا خرچ ہے جو (Reserve) کے بغیر کیا جاتا ہے۔ دریدا نے حسی (Sensory) کا لفظ بھی دُہرے معنی میں استعمال کیا ہے یعنی وہ جس کا تعلق حواس سے ہوتا ہے اور اس سے بھی جس کا تعلق حواس سے نہیں یعنی تجرید سے ہوتا ہے لیکن اس مضمون میں حِسی وہ ہے جس کا تعلق حواس سے ہوتا ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ استعارے کے بغیر کسی حقیقت کو حسی انداز میں نہیں پیش کیا جا سکتا وہ کہتا ہے کہ ہم کسی لسانی مظہر (Linguistic Phenomenon) کا اظہار صنعتوں کے بغیر یعنی صنائع بدائع کے بغیر نہیں کر سکتے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی مَتن، معنی، بیان یا لفظ کا استعمال کیا ہے اور کس طرح ممکن ہے۔ دریدا نے اس سلسلے میں اناطول فرانس کی کتاب (Garden of Epicurus) سے ایک استعارہ لیا ہے اس کتاب کے آخری حصّے میں اناطول فرانس نے Aristos اور Polyphilos کے درمیان ایک مختصر مکالمہ لکھا ہے جس کا ذیلی عنوان ہے "مابعد الطبعیات کی زبان" اس میں یہ دونوں ایک حسی صنعت کا ذکر کر رہے ہیں جو اب دکھائی نہ دے سکنے کی حالت تک پہنچ گئی ہے اور یہ حسی صنعت ہر مابعد الطبعیاتی تصوّر کے پس پشت موجود ہوتی ہے اور حسی صنعت کی اثر انگیزی کو ختم کر کے مابعد الطبعیاتی زبان کی تاریخ جنم لیتی ہے یعنی استعارہ کی اصل صورت گِھس جانے کے بعد فلسفیانہ زبان پیدا ہوتی ہے لطف کی بات یہ ہے کہ یہاں وہ استعارہ کی صورت کے گِھس جانے کے لیے (Usure) کا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے دُہرے معنی ہیں ایک تو گِھس کر ختم کر دینا ریزہ ریزہ کر دینا، ٹکڑے ٹکڑے کر دینا اور دوسرے معنی ہیں کسی اصل زر سے جو رقم ضمیمہ کے طور پر پیدا ہو یعنی اصل رقم اپنی جگہ موجود ہو اور اس کا سود ملتا رہے بلکہ سود در سود ملتا رہے۔ یہاں

استعارے کے سلسلے میں ان دونوں قسموں کے معانی کی تاریخ میں فرق مشکل ہے۔ اس مکالمے میں پولیفیلاس کہتا ہے جب مابعدالطبعیات کے ماہرین اپنے لیے زبان تخلیق کرتے ہیں جس طرح چھری کی دھار تیز کرنے والا سان پر چھری رکھ کر اس کی دھار تیز کرتا ہے اسی طرح کے عمل سے اگر میڈل، تمغے یا کسی سکّے پر جو شکل اور عبارت تحریر ہے اسے مٹا دیا جائے مطلب یہ ہے کہ جب سکہ سے بادشاہ کا چہرا، ملک کا نام اور سکّہ کی قیمت مٹا دی جائے تو اس سکّہ پر کسی ملک کی زبان تحریر نہیں ہوتی۔ اور سکہ ہر قسم کی پابندی :..... یعنی زمان و مکاں کی پابندی سے آزاد ہو جاتا ہے اور اس کی قیمت پانچ شیلنگ نہیں رہتی بلکہ غیر متعین ہو جاتی ہے اگر اس کی قدر کا تعین نہیں کیا جاسکتا اور یہ قدر غیر متعین ہو جاتی ہے تو لفظ حسی دنیا سے آگے مابعدالطبعیاتی دنیا میں قبولیت کے لیے موزوں اور مناسب ہو جاتا ہے۔ یعنی طبیعی دنیا سے نکل کر مابعدالطبعیاتی دنیا میں آجاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس دوران میں الفاظ بہت کچھ کھو دیتے ہیں اور پاتے کیا ہیں وہ فوری طور پر ظاہر نہیں ہوتا۔

اناطول فرانس کی کتاب میں سکّہ کے گھِسنے کا استعارہ فلسفیانہ زبان کے سلسلے میں پولی فیلوس نے استعمال کیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پولی فیلوس اصل زر کو محفوظ رکھنا چاہتا ہے یعنی حسی امیج کو برقرار رکھنا چاہتا ہے جو بہت جلد انحطاط پذیر ہو جاتا ہے اور جیسا کہ اٹھارویں صدی میں عام طور پر سمجھا جاتا تھا اور کلاسیکی رویہ بھی یہی تھا کہ حسی امیج کا خالص ہونا زبان کے ابتدائی اسٹیج میں قائم رہتا ہے اور یہ کہ زبان کی ابتدائی شکل یا مادہ جو ابتدائی مفہوم کا اظہار ہوتا ہے اس کا تعین کیا جا سکتا ہے چاہے وہ کتنا ہی پوشیدہ کیوں نہ ہو طبیعی سے مابعدالطبعیاتی معانی تک جو سفر ہوتا ہے علم صرف اس کی تعبیر پیش کرتا ہے یعنی مادہ سے اشتقاق کا علم اس کی تعبیر پیش کرتا ہے پولی فیلوس کی گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ ماہرین مابعدالطبعیات کا رویہ استعارہ کے بارے میں دانستہ یا

نادانستہ طور پر کیا رہا ہے۔ مکالمہ کا بقیہ حصّہ اس بات کا جائزہ لیتا ہے کہ سکہ پر جو اصل تحریر تھی یا شکل تھی اُسے کہاں تک زندہ کیا جا سکتا ہے فلسفیانہ تصوّر کے رائج ہو جانے سے جو استعارہ چُھپ گیا ہے اسے کس طرح سامنے لایا جائے وہ تمام الفاظ جو استعمال سے مسخ ہو گئے ہوں یا گِھس گئے ہوں یا کسی خاص Intellectual تصوّر کے لیے تخلیق کیے گئے ہوں ان سے ان الفاظ کی ابتدائی شکل یا مفہوم کو اخذ کیا جا سکتا ہے جیسے Papyrus یا چمڑے سے اگر کسی تحریر کو مٹا دیا گیا ہے تو اسے کیمیائی عمل کی مدد سے دوبارہ پڑھا جا سکتا ہے۔ اگر مابعد الطبعیاتی تحریروں سے تجریدی اور نئی تعبیروں کے پس پردہ جو ابتدائی اور ٹھوس معانی ہیں وہ نکالے جائیں تو ہمیں نہایت عجیب اور نئے خیالات مل سکتے ہیں۔ دریدا نے اس مکالمہ کا یہ جملہ بھی لکھا ہے کہ انسانیت کی لغت حسی امیجز ہی سے مرتب ہوئی ہے اور یہ حواس سے متعلق Sensuousness تکنیکی اصطلاحوں میں بھی ملتی ہے جو ماہرین مابعد الطبعیات نے تشکیل دی ہیں ان اصطلاحات میں ایک مادیت بنیادی طور پر موجود ہے یعنی انسان کی لغت ہی میں بنیادی طور پر مادیت موجود ہے۔ دریدا کے خیال میں ابتدائی معانی حسی اور مادی ہوتے ہیں لیکن یہ بنیادی طور پر استعارہ نہیں ہوتے۔ یہ شفاف ضرور ہوتے ہیں لغوی معنی کی طرح لیکن یہ استعارہ بن جاتے ہیں اس وقت جب یہ فلسفیانہ مباحث میں مروج ہو جاتے ہیں پھر لوگ بھول جاتے ہیں کہ یہ استعارہ ہیں اور انھیں لغوی معنوں میں استعمال کرنے لگتے ہیں۔ استعارہ بنانے کا یہی عمل فلسفہ ہے۔

دریدا کا خیال ہے کہ کسی لفظ کو گِھس کر اسے صاف بنانے کی بجائے ماہرین مابعد الطبعیات فطری زبان میں سے سب سے زیادہ گِھسے ہوئے لفظ کا انتخاب کر کے اسے ترجیح دیتے ہیں۔ (ہمارے یہاں جس طرح علامہ اقبال نے خودی اور بے خودی کے الفاظ کے ساتھ کیا ہے) مثلاً

دریدا کا خیال ہے کہ ہیگل کی (مظہریت) والی کتاب ماہرین مابعد الطبعیات کو دیکھنے سے پتہ چلا کہ سب سے زیادہ اہم جملوں میں جو چھبیس الفاظ موضوع کی حیثیت رکھتے ہیں ان میں سے انیس الفاظ منفی ہیں۔ اس طرح ماہرین مابعدالطبیعیات الفاظ کو گھسنے کی محنت سے بچ جاتے ہیں یا گھسے پٹے الفاظ کے انتخاب کی محنت سے بچ جاتے ہیں اور انہیں وہ الفاظ آسانی سے مل جاتے ہیں جن میں صرف In' Non'ab لگا کر کھردرے الفاظ کو بھی چکنا اور بغیر کردار کا بنا دیتے ہیں اس طرح یہ ماہرین مابعدالطبعیات الفاظ کے استعارہ ہونے کے عمل کو روک دیتے ہیں ان کی Metaphoricity یعنی استعارہ بننے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔

# پہلا دریچہ: قاری کی ضرورت

ایک دن گھنگھورا صاحب کو پرندے خریدنے کا شوق ہوا۔ ایک بڑا خوش وضع، خوش گفتار طوطا نیلام ہو رہا تھا خرید لائے کہ اس کی باتوں میں روانی تھی اور اسلوب بڑا خوبصورت گفتگو میں کاما، فل اسٹاپ تک درست تھا کبھی لہجہ میں بلبل کی مٹھاس اور کبھی ایسی تلخی کہ آدمی جل کر رہ جائے مگر ایک بات تھی کہ یہ طوطا باتونی بہت تھا طویل حکایتیں سناتا اتنی طویل کہ ماضی کے داستان گو بھی شرمندہ ہو جائیں۔

ایک دن گھنگھورا صاحب اپنے اسٹوڈیو گئے ہوئے تھے بیگم گھنگھورا نہا کر نکلیں تو سوچا آؤ اس طوطے سے پوچھیں کوئی ہم سے بھی زیادہ خوبصورت ہے؟ مٹھو میاں منہ پھٹ تھے فوراً ہی کئی خواتین کے نام لے دیے بیگم گھنگھورا بگڑ کر بولیں مٹھو میاں اب اگر آپ نے ایک لفظ منہ سے نکالا تو آپ کی اس نگوڑی گردن کی خیر نہ ہوگی مٹھو میاں نازک مزاج تھے لرز کر چپ ہو گئے۔

جب گھنگھورا صاحب گھر آئے تو پنجرے میں مٹھو میاں کو اداس دیکھا بیگم گھنگھورا نے سارا قصہ سنایا اور یہ کہا کہ یہ عورتوں پر بھی خراب نگاہ رکھتا ہے جھوٹ بھی بہت بولتا ہے آپ اسے پانچ ہزار میں بہت مہنگا خرید لائے ہیں اس سے بہتر تھا کہ ان ہی پیسوں میں آپ ایک ہارمونیم خرید لاتے۔ گھنگھورا صاحب کو یہ بات بُری لگی بولے بیگم ہارمونیم بے جان چیز ہے اور یہ طوطا بولتا ہے، ایک جاندار اور بے جان میں کیا مقابلہ اگر آپ اجازت دیں تو میں

مٹھو میاں کا امتحان لیے لیتا ہوں ...... مٹھو میاں سے گھنگھورا صاحب نے پوچھا Mr. Parrot آپ کی Mr. Ghalib کے بارے میں کیا رائے ہے۔ مٹھو میاں نے کہا سر!

Mirza Ghalib was a great man but he was a witty animal as Maulana Hlai has said

انگریزی میں یہ گفتگو سن کر گھنگھورا صاحب حیرت زدہ رہ گئے۔

بہر حال طوطا سچ مچ باتونی اور فریب کار نکلا چنانچہ مسز گھنگھورا بولیں۔ آپ جانتے ہیں جب یہ طوطا نیلام ہو رہا تھا تو آپ کے مقابلے میں بولیاں کون لگا رہا تھا گھنگھورا صاحب نے کہا مجھے نہیں معلوم اس پر اچانک طوطے نے کہا ٹھہریے مجھے کہنے دیجیے یہ کہہ کر طوطے نے کہا

ویل مسٹر گھنگھورا آپ نے کہا اس طوطے کا پانچ سو. ..... ایک صاحب بولا ہزار

آپ نے بولا دو ہزار

وہ بولا تین ہزار

آپ بولا چار ہزار

وہ بولا پانچ ہزار

آپ بولا ساڑھے پانچ ہزار

اس پر نیلام کرنے والے نے کہا ساڑھے پانچ ہزار ایک ساڑھے پانچ ہزار دو، ساڑھے پانچ ہزار تین۔ لیجیے اس طوطے کی بولی آپ کے نام چھوٹ گئی تو پھر جناب میں پنجرے سمیت آپ کے گھر آ گیا۔ لیکن آپ کو معلوم ہے آپ کے مقابلے میں یہ بولیاں کون لگا رہا تھا؟

وہ میں تھا........ میں!

ارے مٹھو میاں آپ تھے؟

"جی ہاں وہ میں تھا" طوطے نے کچھ شرمندہ ہو کر گھنگھورا صاحب سے کہا

آخر آپ ایسا کیوں کر رہے تھے؟

طوطے نے کہا اس لیے کہ مجھے گفتگو کے لیے خوش کلام آدمی کی ضرورت تھی دوسری بات یہ ہے کہ مجھے ایسے لوگ پسند ہیں جو تصویر بناتے ہیں منہ نہیں بناتے!

اور یہ دونوں باتیں آپ میں موجود تھیں۔

ہمیں بھی ......... ایسے قاری کی ضرورت ہے جو ادب کی جگہ اپنے دل میں بنائے منہ نہ بنائے!

# دوسرا دریچہ: شناخت کا مسئلہ

ہر شاعر کا کلام، ہر مصوّر کا آرٹ اپنی شناخت الگ رکھتا ہے۔ میر، غالب، اقبال اور ن م راشد کا کلام اپنی اپنی جگہ منفرد ہے اس زمانے میں جب شاعروں کے مجموعے اپنی شناخت کھو رہے ہوں سچے آرٹ کا ظہور مشکل ہے۔ آج ادب پڑھنے والوں اور ادیبوں کی نگاہیں خود اپنی ہی عادتوں کی اس درجہ اسیر ہیں کہ جس کا تھوڑا سا اندازہ آپ کو مسٹر زر نگار کے اس واقعہ سے ہو سکتا ہے۔ کراچی میں ایک کوٹھی تھی جو چیل والی کوٹھی کہلاتی تھی اور شاید اب بھی چیل والی کوٹھی کہلاتی ہے۔ مسٹر زر نگار نے پہلے تو اس پرندے کو غور سے دیکھا جو اس کوٹھی پر بنا ہوا ہے ابھی وہ اس پرندے کو غور سے دیکھ ہی رہے تھے کہ ایک چیل آکر اس پرندے پر بیٹھ گئی موصوف شور مچانے لگے ارے وہ دیکھو اس چیل پر ایک اور چیل آ کر بیٹھ گئی ہے۔ بڑی حیرت ہوئی کہ مسٹر زر نگار جو ایک شاعر ہیں عوام کی طرح اس بلڈنگ پر بنے ہوئے شاہین کو چیل سمجھ رہے ہیں۔ کم سے کم شاعر کو شاہین اور چیل کا فرق سمجھنا چاہیے۔

ایک اور واقعہ سن لیجیے قیامِ پاکستان سے پہلے میں الہ آباد میں زیرِ تعلیم تھا ہمارے آبائی گاؤں کا نام سکندر پور تھا۔ یہ ایک بستی تھی جو سکندر لودھی نے گھاگھرا ندی کے قریب آباد کی تھی۔ پہلے یہ خبر آئی کہ برنا ندی میں سیلاب آگیا ہے۔ پھر یہ اطلاع کہ گھاگھرا ندی میں بھی سیلاب آگیا ہے، میں گھبرایا اور فوراً ریل کے ذریعے اپنے آبائی وطن کی طرف چل پڑا اور وہاں پہنچ گیا

جہاں سے اسٹیمر مجھے اس گھاٹ تک لے جا سکتا تھا جہاں سے میرا گاؤں کچھ فاصلے پر تھا احتیاطاً میں نے اپنے ملازمین کو گھر والوں کے ذریعے کہلوایا تھا کہ وہ مجھے لینے کے لیے گھاٹ تک آجائیں۔

بچپن میں جب میں اس قصبے میں آتا تھا تو رات میں جانوروں کی آوازیں سنتا تھا خاص طور پر جاڑے میں ان جانوروں کی آوازوں کا شور اور بڑھ جاتا تھا۔ میری والدہ یہ بتاتی تھیں کہ یہ آوازیں سیاروں کی ہیں وہ کہتی تھیں کہ یہ سیار سردی سے ٹھٹھر رہے ہیں اور ہم سے کپڑے مانگ رہے ہیں۔ صبح کا وقت تھا جب میں گھاٹ سے اُترا اور اپنے ملازمین کے ساتھ اپنے قصبے کی طرف چلنے لگا تو مجھے زمین بہت گیلی لگی اور دیکھا کہیں کہیں گھاس بھی اس پر اگ آئی ہے۔ مجھے ایک جانور بھی دوسرے جانور کے پیچھے بھاگتا ہوا نظر آیا میں سمجھا کہ ہو نہ ہو یہ وہی سیار ہیں جو رات بھر جاڑے میں ٹھٹھرتے رہتے ہیں میں نے کہا کیوں منشی جی یہ سیار ہیں نا؟

منشی جی بولے۔ بابو اس کا غم نہیں ہے کہ آپ سیار نہیں پہچانتے غم اس کا ہے کہ آپ کتوں کو بھی نہیں پہچانتے۔

اب میں اپنے ایک ہم عصر ناصر بغدادی کی ایک کہانی پر گفتگو کرنا چاہتا ہوں جس کا نام ہے بے شناخت یہ لفظ خاصی ایمائیت رکھتا ہے اس سے مراد وہ انسان ہے جو اس صنعتی معاشرے میں اپنی شناخت کھو چکا ہے اور یہ بے شناخت، ہجرت زدہ لوگوں کی شناخت بھی ہے۔ کراچی انھی بے شناخت لوگوں کا شہر ہے یعنی ہجرت زدہ لوگوں کا شہر، لیکن کہانی کار کا ایک دوست روشنی نہیں اندھیرے دیکھتا ہے اور روشنیوں کے اس شہر کو چھوڑ کر کسی دُور افتادہ ملک میں چلا جاتا ہے۔ دُور افتادہ ملک سے اس کا دوست اسے لکھتا ہے۔ یہاں میں تلاش کے باوجود سکون کا ایک لمحہ حاصل نہیں کر سکا دوسری اذیت ناک بات یہ ہے کہ انجانے لوگوں کی بھیڑ میں اپنی پہچان سے بھی ہاتھ دھو بیٹھا ہوں! بے

شناخت ہونا معاشرتی موت ہی نہیں ذاتی اور مابعد الطبیعیاتی موت بھی ہے ناصر بغدادی سے میری ملاقات تو ہے ہی ممکن ہے کہ اس مجموعے بے شناخت سے آپ کی ملاقات بھی اس سے ہو جائے اور آپ اس التباس میں رہیں کہ فنکار کا مطلب ہے حقیقت کا دوست لیکن اپنی کہانی اید کا تنہا سفر میں وہ زندگی سے نبرد آزما نہیں ہے اس کے ایک کردار کی آنکھ اپنی قبر میں کھلتی ہے۔ اس کہانی میں شاید وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ زندہ رہنے کی سزا موت ہے۔ وقت کا امیج تخلیق کرنا کسی ایک فنکار کا کام نہیں یہ ایک نسل، ایک مذہب، ایک کلچر کا کام ہے۔ ناصر بغدادی نے وقت کے اس Archetype کی نمائندگی کی ہے جو اس کے اجتماعی کلچر کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کہانی سے یہ لگتا ہے کہ ہم اس زمانی کھیل سے آگے کہیں اور رہتے ہیں اور یہ کہ ہماری روح انفرادی ہی نہیں اجتماعی بھی ہے۔ کہانی کار اپنے کردار کو کسی اور طرف لے جانا چاہتا ہے۔ جدید انسان کا المیہ بھی یہی ہے کہ اس کا سفر آگے کی طرف ہے وہ آگے کی طرف دھکیلا جا رہا ہے۔ اس زمانے میں جب اس کے ہم عصر علامتوں کی بھول بھلیوں میں کھوئے ہوئے تھے ناصر بغدادی نے اس حقیقی دنیا کے مسائل کو فراموش نہیں کیا مثلاً چھمو اپنی بہو کے غم میں چمکی کے گلے لپٹ کر رو رہی ہے بہو کی تعزیت کرنے کے لیے اتنی عورتیں جانے کہاں سے آتی جا رہی ہیں۔ چھموان میں سے ہر ایک کے ساتھ مل کر رونے پر مجبور ہے گھر میں جکو اور چھمیا بھی ہیں مگر وہ کہیں اور ہیں۔ چھمو چلا کر کہتی ہے۔

"ارے میں کہتی ہوں کیا تمھارے دیدوں کا پانی مر گیا ہے۔ تم دونوں آرام سے ہو اور میں جو بھی پُرسے کے لیے آتا ہے اس کے ساتھ روتی ہوں۔ میں بوڑھیا کب تک روتی رہوں گی رونے کی بھی کوئی حد ہوتی ہے۔"

ایک لمحہ کے لیے وہ سانس لینے رکی پھر بولی۔

"اب اگر تم دونوں نے میرا ساتھ نہیں دیا تو میں بھی نہیں روؤں گی۔

کیا تم دونوں مجھ بوڑھیا کو رُلا رُلا کر مار ڈالو گی۔"

یہ ندرت صرف استعجاب پیدا کرنے کے لیے نہیں ہے ناصر بغدادی نے ایک طوائف کی معصوم موت اور اس کے پڑوسیوں کی ذہنی غلاظتوں کو بڑے سلیقے سے دکھایا ہے ایک ماں جو عورتوں کے حقوق کی انجمن سے تعلق رکھتی ہے اپنی بیٹی کو اپنے محبوب سے ملنے نہیں دیتی لیکن آخر کار لڑکی کا محبوب جو اس کے دخل در معقولات سے تنگ آ چکا ہے حسینہ کی ماں سے کہہ دیتا ہے کہ وہ حسینہ سے پیار کرتا ہے۔ شبو پنواڑی کے دوست کی بہن کی منگنی ٹوٹ جاتی ہے تو وہ اس غم میں پاگل ہو جاتی ہے۔ شبو سوچتا ہے کہ یہ مسئلہ اس کا بھی ہے کہانی بیان کرنے والا بھی سوچتا ہے کہ آخر اس کی بھی تو ایک بہن ہے صغرا لیکن ناصر اس حقیقی دنیا میں گرفتار نہیں رہنا چاہتا۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ فنکار حقیقت کو برداشت نہیں کرتا یعنی ناصر بغدادی اس حقیقت کو ایک بہتر حقیقت میں تبدیل کرنا چاہتا ہے یہ اسی کا نہیں ہر آنکھ رکھنے والے کا آدرش ہے۔

# فون گاف کی ایک پینٹنگ

سچائی مجھے عزیز ہے اسی طرح سچ بنانے کی خواہش کہ میں
رنگوں کے موسیقار بننے سے موچی بننا زیادہ پسند کروں گا
...... (فون گاف)

فون گاف کی پینٹنگ میں جوتے دیکھ کر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ جوتے ہیں کیا۔ کیا یہ جوتے یونہی رہیں گے اسی طرح پڑے رہیں گے متروک حالت میں بظاہر خالی ..... بغیر تسمہ لگے ہوئے ایک مخصوص بے نیازانہ علیحدگی کے انداز میں کسی کی آمد کا انتظار کرتے ہوئے کہ ان جوتوں کے ساتھ کیا کیا جائے یہ جوتے کیا مالک کو واپس کر دیے جائیں گے؟

دریدا کے خیال میں فون گاف کے جوتے کے جوڑے کے سلسلے میں Myer Schapiro اور مارٹن ہائیڈیگر کے درمیان مکالموں کا ایک جوڑا واقع ہوتا ہے کہ یہ دراصل ہیں کس کے۔ کون ان جوتوں کا مالک ہے۔ ہائیڈیگر کہتا ہے کہ یہ ایک کسان کے جوتوں کا جوڑا ہے بعد میں Schapiro کہتا ہے کہ نہیں یہ خود فون گاف کے جوتے ہیں پتا چلنا چاہیے کہ یہ شہر سے آئے ہوئے جوتے ہیں یا دیہات سے...... ہائیڈیگر کہتا ہے کہ یہ جوتے دیہات سے آئے ہیں۔

دریدا کہتا ہے کہ مجھے یہ جوتے چوہوں کی طرح لگتے ہیں یا جال کی طرح لگتے ہیں جو میوزیم کے بیچ کسی پیدل چلنے والے کے منتظر ہیں۔ ان جوتوں کی تصویر کی سچائی میں کیا سچائی کی مصوری نہیں ہے؟ Schapiro کہتا ہے کہ

جس شخص کے تصویر پر دستخط ہیں یہ اسی کے جوتے ہیں یا ان جوتوں پر کسی آسیب کا سایہ ہے بہرحال یہ جوتے ہیں کس کے ..... دریدا کہتا ہے کہ میں یہ کہتا ہوں کہ Myer Schapiro اور مارٹن ہائیڈیگر کے درمیان خط و کتابت ہونی چاہیے ہائیڈیگر نے شروع میں کہا تھا کہ جوتوں کا یہ جوڑا ایک کسان کا ہے اسے یہ یقین کیسے ہوا کہ یہ جوتوں کا جوڑا ہے آخر لوگ جوڑا کس کو کہتے ہیں۔ ہائیڈیگر کو یقین ہے کہ یہ ایک کسان کے جوتوں کا جوڑا ہے بعد میں Schapiro کہتا ہے کہ نہیں یہ خود فون گاف کے جوتے ہیں پتا چلنا چاہیے کہ یہ شہر سے آئے ہوئے جوتے ہیں یا دیہات سے۔ ہائیڈیگر کہتا ہے کہ یہ جوتے دیہات سے آئے ہیں۔

Schapiro کہتا ہے کہ جوتوں کا یہ جوڑا شہری آدمی کا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اسے اس قدر یقین کیوں ہے کہ یہ جوتوں کا جوڑا ہے جوڑا کس کو کہتے ہیں، کیا دستانوں کا بھی جوڑا ہوتا ہے اور اس کے علاوہ اور چیزوں کا بھی۔ یہ جوتے فون گاف نے اپنے پاؤں سے اتارے ہیں یہ اسی کا ضمیمہ ہیں ان سے اسی کی تکمیل ہوتی ہے وہ انہیں واپس بھی لے سکتا ہے اس میں شک نہیں کہ یہ خالی جوتے ہیں اور فون گاف نے اپنے پاؤں سے اتارے ہیں۔

دریدا کہتا ہے کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں ان جوتوں کو ایک ادارہ سمجھنا چاہیے ایک یادگار۔ یہ ایک تخلیق ہے اور اس میں کوئی چیز نہیں ہے۔ ایک سامان ایک مصنوعی چیز جس کی افادیت سے محبت کی جا سکتی ہے۔

ایک دوسرے سے جدا ہونے کے باوجود یہ ایک جوڑا ہیں۔ آپ ٹانگوں کو جوڑا نہیں کہہ سکتے۔ دونوں جوتے اگر داہنے پاؤں کے ہوں تو ہم انہیں بھی جوڑا نہیں کہتے۔

ہائیڈیگر کہتا ہے فن کا نمونہ کوئی چیز بھی ہو سکتی ہے یعنی بنائی ہوئی چیز لیکن چیز ہونے کے علاوہ یہ فن کا نمونہ کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ چیز صرف آرٹ ہی

کا نمونہ نہیں دستکاری کا نمونہ بھی ہو سکتی ہے اس لیے ہائیڈیگر یہ کہتا ہے کہ ہم یہ جاننا چاہتے ہیں کہ آرٹ کس چیز میں اور کس طرح اور کہاں تک ہوتا ہے۔

انسان قدیم ترین زمانے سے جانتا ہے کہ آرٹ علامت یا تمثیل Allegory ہے یعنی ایک ایسی چیز جو دوسری چیز میں تبدیل ہو جائے۔ آرٹ کی حیثیت Thingness وہ عنصر ہے جس پر دوسرے مستند جوہر یا مستند عنصر کی نمود ہوتی ہے پہلے سوال یہ سامنے آتا ہے کہ چیز کس کو کہتے ہیں۔ تب ہی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس چیز پر ایک اور عنصر کا اضافہ ہوا ہے۔

کانٹ کہتا ہے کہ ساری دنیا ہی اس طرح کی ایک چیز ہے (جیسے سڑک پر پڑا ہوا پتھر ایک چیز ہے) چیز کا اصل باطن Thing-in-Itself بھی ایک چیز ہے اس کا ظاہر تو چیز ہے ہی ریڈیو اور ٹیلی وژن بھی چیزیں ہیں اس طرح آرٹ کا نمونہ بھی ایک چیز ہے کیوں کہ یہ معدوم نہیں ہے جو عدم نہیں ہے وہ چیز ہے لیکن ہم کسان کو یا مزدور کو یا ٹیچر کو چیز نہیں کہتے۔ یعنی چیز میں کچھ خصوصیات ہوتی ہیں جس میں احساسات کا مختلف جہات سے ایک اتحاد ہوتا ہے ایک مادہ جس کی کوئی شکل کوئی ہیئت متعین ہو چیز ہے۔ چیز خود ایک چیز بھی ہوتی ہے سامان بھی اور آرٹ کا کوئی نمونہ بھی۔

جوتے چیزیں اور افادیت بھی رکھتے ہیں اس لیے ان کا شمار سامان میں ہوتا ہے۔ البتہ فون گاف کی اس پینٹنگ میں یہ پتا نہیں چلتا کہ یہ جوتے کہاں رکھے ہوئے ہیں۔ ایک غیر متعین جگہ ہے جہاں یہ جوتے رکھے ہوئے ہیں ان کے قریب کوئی مٹی کا ڈھیلا یا کوئی اور ایسی چیز نظر نہیں آتی جس سے یہ پتا چل سکے کہ یہ جوتے لگتے ہیں اور کچھ نہیں۔

ہائیڈیگر کی رائے میں ان جوتوں کا بھدا پن یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ جوتے پہننے والا شخص رطوبت زدہ مٹی میں چلتا رہا ہے۔ کھیتوں کی نالیوں میں کچی زمین پر جہاں پہیوں کے نشانات ہوں گے ان جوتوں کو پہننے والا آدمی آہستہ

آہستہ قدم اٹھانا ہوگا اور اس زمین میں بھی اس کے قدم چلتے ہوں گے۔ بہر حال ان جوتوں کے سامان ہونے کا انحصار ان کی افادیت میں ہے۔

ہم سامان کو چیز کہتے ہیں آدمی کو چیز نہیں کہتے اس طرح ہم ہرن کو چیز نہیں کہتے ہاں ہتھوڑا، گھڑی اور جوتے چیزیں ہیں۔ مٹی کا ڈھیلا بھی ایک چیز ہے یعنی فطری چیز ہے اس کے علاوہ انسان کا بنایا ہوا سامان بھی چیز ہے۔

لیکن آرٹ کا نقطہ آغاز کیا ہے۔ آرٹ کا آغاز فنکار سے ہوتا ہے اور فنکار کا نقطہ آغاز اس کی تخلیق ہے۔ سامان صرف استعمال کے لیے ہوتا ہے مثلاً چاقو چیز ہوتے ہوئے چیز سے کچھ زیادہ ہے لیکن آرٹ سے کم کیوں کہ چاقو کسی مقصد کا ذریعہ ہوتا ہے اور آرٹ اپنی جگہ خود مکتفی ہوتا ہے یعنی چاقو آرٹ اور چیز کے درمیان ایک چیز ہے۔ قدیم زمانے سے اب تک چیز کا مطلب ہے وہ مادہ جس نے ایک ہیئت اختیار کر رکھی ہے ہائیڈیگر صرف چیز یعنی Mere Thing اس چیز کو کہتا ہے جو نہ افادی ہوتی ہے اور نہ بنائی جاتی ہے۔

پھر آرٹ کیا ہوتا ہے۔ فون گاف کی پینٹنگ یہ بتاتی ہے کہ جوتے حقیقت میں ہوتے کیا ہیں یعنی پینٹنگ میں اس چیز کا اصل وجود اپنے آپ کو منکشف کرتا ہے تو کیا جوتوں کی نقل اتارنا مصوری ہے۔ جی نہیں یا کسی اور چیز کی نقل اُتارنا مصوری ہے نہیں آرٹ کسی چیز کی نقل نہیں اُتارتا بلکہ اس چیز کے عمومی جوہر کو دوبارہ تخلیق کر کے دکھاتا ہے۔

آرٹ کے دو حصے ہوتے ہیں ایک تو اس کا جہانِ معنی اور دوسرے اس کا ارضی مقام مثلاً ایک عبادت گاہ یا مندر یا گرجا جو کسی چیز کی نقل نہیں ہوتا۔ یہ عمارت وادی کے بیچوں بیچ ہو سکتی ہے مثلاً یہ ایک Temple ہے جس میں دیوتا کی شبیہہ ہے ایک چہار دیواری ہے جس میں دیوتا کی یہ موجودگی چہار دیواری کو معبد بنا دیتی ہے۔ مندر کی عمارت ایک سخت چٹان پر کھڑی ہوتی ہے اور طوفان کا مقابلہ کرتی رہتی ہے۔ اس چٹان کو ہائیڈیگر ارض کہتا ہے۔ مندر

کی عمارت اسی چٹان پر جہانِ معنی کو قائم کر دیتی ہے تخلیق کا مطلب ہے ایک جہانِ معنی کو قائم کر دینا۔ یہ جہانِ معنی خود وجود کے اندر ہوتا ہے اس جہانِ معنی کو آپ کبھی اپنے سامنے نہیں دیکھ سکتے یہ ایسا معروض نہیں ہے جو ہمارے سامنے ایستادہ ہو اور ہم اسے دیکھ سکیں۔ یہ جہانِ معنی ایک غیر معروضی حقیقت ہے جس میں ہم مبتلا رہتے ہیں پودوں اور پتھروں اور جانوروں میں یہ جہانِ فن اس جہانِ معنی کو کھول کر رکھ دیتا ہے اس جہانِ معنی کی تشکیل ہی آرٹ کا پہلا قدم ہے۔ تخلیق فن پارے میں جہانِ معنی اور ارضیت دونوں موجود ہوتے ہیں۔ آرٹ کی تشکیل میں ان دونوں کا برابر کا حصّہ ہوتا ہے۔

جہانِ معنی اس ارض پر قائم ہوتا ہے اور ارض اسی جہان سے روشن ہوتا ہے جہانِ معنی ارض پر قائم ہونے کے باوجود اس ارض پر غلبہ پانا چاہتا ہے اور ارض اس جہانِ معنی کو اپنے اندر سموئے رکھنا چاہتا ہے۔ جہانِ معنی سے ہر لفظ باہر نکلنا چاہتا ہے اور لفظ چاہتے ہیں کہ جہانِ معنی انہی میں سمویا رہے۔ ان میں سے ہر حریف یہ چاہتا ہے کہ دوسرے کو اپنے آگے سے کھینچ لے جائے اس طرح جہانِ معنی اور ارضیت میں ایک جنگ جاری رہتی ہے ارضیت اور جہانِ معنی کی یہ جنگ آرٹ کے نمونے ہی میں وقوع پذیر ہوتی ہے جس میں مجموعی طور پر Being کا ظہور ہوتا ہے۔ فون گاف کی اس پینٹنگ میں بھی سچائی ظہور کرتی ہے جوتوں کی اس ہستی Being کے ذریعے جو ایک سامان کی حیثیت رکھتی ہے ارضیت اور جہانِ معانی دونوں اپنا انکشاف کرتے ہیں اس طرح اس پینٹنگ میں سچائی اپنا ظہور کرتی ہے۔

# فوکو۔۔۔۔۔۔۔۔۔آج کا مورخ

## فوکو کا یہ قول بہت مشہور ہے کہ انسان کی موت واقع ہو چکی ہے

اپنی کتاب "پاگل پن اور تہذیب" میں فوکو نے اس بات کا جائزہ لیا ہے کہ پاگل پن کے سلسلے میں یورپ میں تصورات کس طرح بدلتے رہے ہیں۔ فوکو نے اس سلسلے میں جدید میڈیکل سائنس میں بھی جو عہد بہ عہد تبدیلیاں آتی رہی ہیں ان کا بھی جائزہ لیا ہے۔ مختلف علوم مثلاً حیاتیات، لسانیات اور معاشیات کے بنیادی تصورات کا بھی پتہ چلایا ہے۔ اس طرح فوکو کا شمار فرانس کی چار بڑی شخصیتوں میں ہونے لگا۔ ان چار عظیم شخصیتوں میں لیوی اسٹراس، رولاں بارت اور لاکاں کے نام شامل ہیں لیکن فوکو اپنے آپ کو ساختیات کا ماننے والا تسلیم نہیں کرتا۔ فوکو کی سوچ نطشے کی سوچ سے بہت زیادہ مماثلت رکھتی ہے۔ فوکو کا یہ قول بہت مشہور ہے کہ انسان کی موت واقع ہو چکی ہے۔

اگر ہم فوکو کی زندگی پر توجہ کریں تو پتہ چلتا ہے ۱۹۶۰ء میں Clermont Ferrand کی یونیورسٹی میں وہ فلسفے کے شعبے کا صدر بنایا گیا تھا "پاگل پن" پر اپنی تحقیقات کے سلسلے میں وہ پہلے ہی ڈاکٹریٹ حاصل کر چکا تھا۔ ۱۹۷۰ء میں وہ کالج ڈی فرانس میں تاریخ نظام ہائے فکر کا چیئرمین بنا دیا گیا۔ یورپ کے جدید کلچر کے سلسلے میں جو بنیادی محرکات سہاروں کی حیثیت رکھتے ہیں فوکو کی توجہ کا مرکز یہی محرکات تھے۔ فوکو ان محرکات کو تاریخ کے تناظر میں دیکھنا چاہتا تھا۔ اس کی تحقیقات اپنی سب سے مشہور کتاب "پاگل پن اور

تہذیب" لکھنے کے بعد بھی جاری رہیں، اس کی ساری کتابوں میں دی آرڈر آف تھنگز The Order of Things کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی اور اس کی تصنیف و تالیف کا یہ سلسلہ موت تک جاری رہا۔ اس کی کتاب "جنسیت کی تاریخ" اس کی موت کے بعد شائع ہوئی۔

فوکو کے عہد میں نوم چومسکی Noam Chomsky ہیبر ماس Habermas اور ژاک دریدا بہت مشہور تھے، ان چاروں کی عمروں میں بس ایک آدھ سال ہی کا فرق تھا ہیبر ماس ۱۹۲۹ء میں پیدا ہوا تھا اور ژاک دریدا ۱۹۳۰ء میں۔ فوکو ساختیات سے اپنے تعلق کو تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں تھا، وہ ہمیشہ اپنے آپ کو جدید عہد کا مورخ سمجھتا تھا۔

فوکو نے اپنے زمانے کے پاگل خانوں اور قید خانوں کے بارے میں اپنی کتابوں میں بہت اہم معلومات فراہم کی ہیں۔ قبل تاریخ کے سلسلے میں بھی اسے چند اہم ماہرین میں شمار کیا جاتا ہے اس نے جدید عہد کا تجزیہ اس قدر علمی انہماک اور خوبصورتی سے کیا ہے کہ اسے جدید تہذیب کا ایک حیرت ناک نقاد سمجھا جاتا ہے۔ جدید تہذیب کی خیرہ کر دینے والی تنقید اسی کی وجہ سے ظہور میں آئی۔

وہ دو اہم باتیں جاننا چاہتا تھا ایک یہ کہ یورپ کے معاشرے میں تاریخی طور پر عقل کا نشوونما کس طرح ہوا جدید کلچر کی بنیاد تعقل Rationality پر کس طرح قائم ہوئی اور یہ کہ جدید کلچر میں Rationality کی تاریخی بنیاد کیا ہے۔ یورپ کے معاشرے میں بالغ اور آزاد عقل کا ظہور سائنس، ٹیکنالوجی اور سیاسی اداروں کی شکل میں کس طرح ہوا؟

ایمانول کانٹ کا یہ سوال اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ روشن خیالی کا مطلب کیا ہے؟ اس سوال کا ذکر فوکو نے کئی جگہ کیا ہے کانٹ کے سوال کا مطلب یہ تھا کہ سائنس کی تاریخ کیا ہے؟

جرمنی میں یہی سوال میکس ویبر Max Weber اور ہیبرماس Habermas نے اٹھایا تھا سوال یہ ہے کہ سماجی عقل یا Rationality سے کیا مراد ہے؟ سماجی عقل کا ظہور ایک تو سائنس کی تاریخ کی صورت میں ہوتا ہے دوسرے سماجی عقل کا ظہور معاشرتی اداروں کی صورت میں ہو سکتا ہے۔ مثل فوکو یہ سمجھتا ہے کہ عقل ہی علم کا ماخذ ہے۔

فوکو نے جس زمانے میں اپنی کتاب "پاگل پن اور تہذیب" لکھی تھی اس زمانے میں یورپ میں پرائیویٹ پاگل خانے اور پاگلوں کی سرکاری پناہ گاہیں Mental Asylums بہت خراب حالات میں تھیں لیکن Pinel اور Tuke کی کوششوں سے یہ پاگل خانے جدید ذہنی اسپتالوں کی صورت میں بدل گئے۔ فوکو کے کام کا آغاز "پاگل پن اور تہذیب" کے مسائل سے ہوا اور اس کا اختتام "جنسیات کی تاریخ" پر۔ فوکو کی تحقیقات کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ تجزیاتی تحلیل پر نئے سرے سے غور و فکر کے رجحان کو تقویت ملی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ عمرانیات پر فوکو کا اتنا اثر آج نہیں ہے جتنا اثر مارکس، فرائڈ اور مارکیوز Marcuse کا ہے لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ فوکو کے موضوعات اور اس کا طریقۂ فکر عمرانیات کے لیے بنیادی اہمیت کا حامل ہے

فوکو کا انتقال ۱۹۸۴ء میں ۵۸ برس کی عمر میں ہوا۔ تاریخ اور فلسفے میں اس کی فکر بڑی Originality رکھتی ہے۔ اس کے کام کی نوعیت میکس ویبر کے کام سے ملتی جلتی ہے۔ میکس ویبر Max Weber کا کارنامہ ہی یہ ہے کہ اس کی تحقیقات مغربی تہذیب کی اس خصوصیت سے تعلق رکھتی ہے کہ یورپ میں سماجی ارتقاء کے سلسلے میں بنیادی دھارا اگر تعقل کے عمل کا ہے تو اس کی خاص نوعیت کیا ہے۔

میکس ویبر کا خیال تھا کہ سرمایہ داری کے زمانے میں قانون، آرٹ، مذہب اور موسیقی کے ارتقا میں اصل اہمیت ایک عام Rationalizing

Process کی ہے جو سماج میں جاری رہتا ہے اور اسی تعقل کے عمل سے اس کے خیال میں یورپ میں مختلف سماجی ہیتوں اور کلچر میں اسٹرکچر پیدا ہوئے ہیں۔ میکس ویبر کی رائے میں مختلف قسم کی تعقل پسندی جدید سوسائٹی کے مرکزی حلقوں میں پیدا ہوئی اور اسی سے یورپ کا مخصوص کلچر پیدا ہوا ہے۔

فوکو میکس ویبر سے مختلف بنیادوں پر اپنی فکر کو استوار کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فوکو میں Rationalizing کے عمل کی کوئی ایسی صورت ہے جو تہذیب کے تمام شعبوں پر محیط ہو، کچھ ایسے مقامات ضرور ہیں جہاں تعقل کا یہ عمل بہت نمایاں ہے۔ تو بات یہ ہے فوکو کے مقاصد کی نوعیت میکس ویبر سے مختلف تھی۔ ان معنوں میں کہ فوکو کے یہاں فکر کی تنظیم کا بڑا گہرا تعلق اقدار اور علم کے باہمی تعلق سے ہے۔

میکس ویبر کے یہاں معاشرے میں ایک مخصوص تقدیر کارفرما رہتی ہے یعنی تعقل ایک آہنی قید خانے کی صورت میں موجود رہتا ہے لیکن فوکو کا خیال ہے کہ عقلیت جو اقتدار کی ٹیکنالوجی سے پیدا ہوتی ہے اس سے مزاحمت کا امکان بھی رہتا ہے۔ چنانچہ فوکو کے خیال میں مختلف بیماریاں، جرائم اور ان کی سزائیں اور جنسیت کے مسائل اسی عقلیت کی عمرانی تاریخ کے ابواب ہیں۔ فوکو کی دلچسپی ہمیشہ اس مسئلے میں رہی ہے کہ معاشرے میں عقلیت کس طرح ظہور کرتی ہے اور کس طرح نشوونما پاتی ہے پھر کس طرح اسی عقلیت سے علم کے مختلف شعبے معاشرے میں ظہور کرتے ہیں۔ فوکو کی کتابیں اس لیے مشکل نہیں ہیں کہ ان کی زبان بَل کھائی ہوئی ہے اور اس کے تصورات عام تفہیم سے بھاگ نکلتے ہیں بلکہ یہ کتابیں اس لیے مشکل ہیں کہ ان کا اسٹرکچر Anti-Disciplinary ہے۔

فوکو کے یہاں عمرانی بصیرتوں کی کمی نہیں ہے، لیکن مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ اس کے خیالات روایتی ڈسپلن کے مطابق نہیں ہوتے۔

فوکو کی دلچسپی اس بات میں زیادہ ہے کہ Power Relations کے یہ سسٹم کس طرح تشکیل پاتے ہیں۔ فوکو کے خیالات میں ماہرینِ عمرانیات کے لیے خاصی دلچسپ چیزیں ہیں لیکن ان خیالات سے کوئی مجموعی فلسفہ ترتیب دینا آسان کام نہیں ہے۔

مارکس، فرائڈ اور نطشے نے فوکو کی فکر پر اپنے اثرات مرتّب کیے ہیں لیکن فوکو بہت زیادہ ان مفکروں کے حوالے دینا پسند نہیں کرتا۔ عجیب بات یہ ہے کہ ان تینوں مفکروں کے یہاں علم اور اقتدار کا باہمی تعلق بہت نمایاں ہے، مارکس کے یہاں خیال کی قوت معاشی حوالوں کے ذریعے نظر آتی ہے۔ فرائڈ کے یہاں خواہش اور علم کے درمیان یہ تعلق نظر آتا ہے اور نطشے معاشرے کی مختلف ہیئتوں میں اقتدار کی خواہش کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔ ان میں سے ہر تعلق دراصل زندگی کی ایک تعبیر ہے اور ہر تعبیر مظہر کی تہہ میں اقتدار اور مفادات کی جنگ کو چھپائے رکھتی ہے۔

یہ جنگ عام انسانوں کی نفسیات سے لے کر انفرادی نفسیات تک ہر جگہ کشمکش کی صورت میں جاری رہتی ہے۔ فوکو کے مطابق ان تینوں مفکروں کے یہاں زندگی کی یہ تعبیریں مختلف انداز میں ملتی ہیں مثلاً مارکس کے یہاں پیداوار کا بورژوا تصّور ملتا ہے۔ فرائڈ کے یہاں مریض کے بیان کیے ہوئے خوابوں کی تعبیر ملتی ہے اور نطشے کے یہاں الفاظ کے معانی کی تعبیر۔

ہر چند کہ فوکو یہ کہتا ہے کہ آج کی تاریخ ان تصّورات کے بغیر نہیں لکھی جاسکتی جن کا تعلق براہِ راست یا بالواسطہ طور پر مارکس کے خیالات سے ہے اس کے باوجود فوکو کے خیالات کے ارتقاء میں نطشے کے بہت گہرے اثرات ہیں۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ فوکو کے نظریات کو اس کے عہد کے تصّورات کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے یعنی فوکو سے واقف ہونے کے لیے جہاں اشتراکیت اور ساختیات سے واقف ہونا ضروری ہے وہیں مظہریات

Phenomenology اور تشریحیات Hermeneutics سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔

ساختیات کی آمد سے مظہریات رخصت ہو گئی اور فکر میں کچھ ایسی تبدیلی آئی کہ التھیوسے Althusser کی اہمیت بڑھ گئی اور مارکسزم کی دوبارہ تشکیل اس طرح کی جانے لگی کہ Stalinism اور دہشت گردی سے نجات مل جائے۔

فوکو کا کام مظہریات سے اس طرح مختلف ہے کہ مظہریات کے مطابق خود مختار داخلیت کو معانی کی تخلیق کا ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جاسکتا یعنی فوکو معانی کی تخلیق کا ذمہ دار داخلیت کو نہیں سمجھتا (جیسا کہ مظہریات کے ماننے والوں کا خیال ہے)

فوکو کے کام کو ہائیڈ گیر کی فکر سے بھی الگ سمجھا جاتا ہے کیوں کہ فوکو کے یہاں کوئی آخری سچائی ایسی نہیں ہے جو دریافت کرنے والے کے انتظار میں ہو۔

مظہریات کے مطابق معانی انسان کی داخلیت سے پیدا ہوتے ہیں چنانچہ مظہریاتی فکر انسانی داخلیت ہی کو معانی کا محور سمجھتی ہے۔ معانی کا آغاز داخلیت میں تو ہوتا ہے لیکن اس معانی کا تعلق سماجی، تاریخی اور کلچرل پس منظر سے ہوتا ہے۔ اس طرح پتہ چلتا ہے کہ فوکو کے کام کا تعلق مظہریات سے بھی نہیں ہے کیوں کہ فوکو کے خیال میں معانی خود مختار داخلیت سے پیدا نہیں ہوتے اور نہ ان کا تعلق تشریحیات Hermeneutics سے ہے کیوں کہ Hermeneutics میں کوئی گہری اور آخری سچائی دریافت کرنے والے کے انتظار میں ہوتی ہے۔

اسی طرح فوکو کا کام اشتراکیت سے بھی مختلف ہے کیوں کہ فوکو کے تجزیوں کا انحصار مقامی اور مخصوص واقعات پر ہوتا ہے۔ عالمی صورتِ حال اور

عالمی Process پر نہیں ہوتا۔

فوکو کے یہاں حالات کو متعین کرنے والا صرف ایک (Factor) نہیں ہوتا یعنی صرف معاشیات ہی حالات کا فیصلہ نہیں کرتے بلکہ مختلف نوعیت کے کئی واقعات مل جل کر ایک بدلی ہوئی صورتِ حال پیدا کر دیتے ہیں۔

چنانچہ فوکو کا تصوّرِ تاریخ مارکس کے تصوّرِ تاریخ سے بالکل مختلف ہے۔ فوکو کے تصوّرِ تاریخ کا ماخذ نطشے کا تصوّرِ تاریخ ہے۔

# تنقید میں قاری کی اہمیت

۱۹۷۰ء کے قریب مغربی تنقید میں ایک نئی قوت ابھرنی شروع ہوئی اور وہ قوت قاری کی اہمیت ہے۔ یہ تنقید سمجھتی ہے کہ قاری کی اہمیت معنی کی اہمیت کے باعث ہے۔ یہ تنقید مصنّف کو رد کرتی ہے اور معنی کی ذمہ داری قاری پر ڈالتی ہے۔ معنی کو متعین کرنے کی ذمہ داری قاری کی ہوتی ہے۔ اس لیے کسی ادب پارے کے معنی ہر زمانے میں کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہو جاتے ہیں۔ (T.S.Kuhn) نے لکھا ہے کہ سائنس میں جو کچھ "حقیقی" کے طور پر ظاہر ہوتا ہے اس کا انحصار دیکھنے والے کی ذہنی حوالگی Frame of Reference پر ہوتا ہے جس کی رو سے مشاہدہ کرنے والا کسی حقیقت کو جاننا چاہتا ہے۔

گسٹالٹ کے ماہرین نفسیات بھی یہی کہتے ہیں۔ انسان کا ذہن دنیا میں چیزوں کے غیر متعلق ٹکڑوں کو جوڑ کر ایک منظّم اکائی کے طور پر دیکھتا ہے یعنی دیکھنے والا حقیقت کو اپنے ذہنی رنگ میں رنگ دیتا ہے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ متن کے معنی کو حقیقتاً قاری ہی موجود بناتا ہے۔

جب ہم کوئی چیز پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں معنی کی چمک پیدا ہوتی ہے۔ تھوڑی سی دیر میں ہم نہ جانے کتنے شعوری اور غیر شعوری مقامات سے گزر جاتے ہیں اور ہمیں خبر نہیں ہوتی۔ تھوڑی سی دیر میں ہمارا ذہن کئی کڑیوں کو ملاتا ہے اور ان میں ربط پیدا کرتا ہے لیکن یہ عمل ہر پڑھنے والے میں / دوسرے پڑھنے والے سے مختلف ہوتا ہے یہ عمل ایک نسل سے دوسری نسل

تک اور ایک عہد سے دوسرے عہد تک یقیناً بدل جاتا ہے جو لوگ تنقید میں قاری کو بہت اہمیت دیتے ہیں اور جن کی تنقید قاری اساس تنقید کہلاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مَتن سے کچھ سوالات پیدا ہوتے ہیں جن کا جواب صرف قاری دے سکتا ہے۔ پہلے معنی متعین ہوتے تھے اب سائنس کی روشنی میں پڑھنے والے اس کا مطلب مختلف لے سکتے ہیں۔ کیوں کہ اب معنی متعین نہیں ہیں۔ Wolfgang Iser قاری اساسی تنقید کا سب سے بڑا نقاد سمجھا جاتا ہے۔

Iser کا ایک ساتھی Hans Robert Jauss یاؤس کہتا ہے کہ قرأت کے سلسلے میں تاریخی ڈسکورس بہت اہم ہوتا ہے چونکہ قرأت یعنی پڑھنے کا عمل ہمیشہ تاریخی تناظر میں واقع ہوتا ہے۔ مَتن قاری تک کبھی خالص اور بے لاگ حالت میں نہیں پہنچتا۔ اس پر زمانے کا رنگ ضرور چڑھ جاتا ہے اور مَتن سے توقعات Expectations بدلتی رہتی ہیں۔ یاؤس نے Paradigm کی اصطلاح سائنس کے فلسفی ٹی ایس کوہن Kuhn سے مستعار لی تھی۔ Paradigm سے یاؤس تصوّرات اور معروضات کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو کسی بھی عہد میں کارفرما رہتا ہے کسی بھی عہد کے پڑھنے والے مَتن کی پرکھ کے لیے جن اصولوں کا استعمال کرتے ہیں یاؤس ان کے لیے Horizon of Expectations کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ یاؤس کہتا ہے کہ انگریزی اور جرمن زبان کے شاعروں کے ساتھ بھی یہی ہوا ہے کہ جب Paradigm بدل جاتا ہے تو لوگوں کی ادبی توقعات بدل جاتی ہیں۔ انگریزی زبان میں پوپ کی شاعری کا بھی وہی حشر ہوا جو ناسخ اور ذوق کی شاعری کا ہوا ہے۔ جو معنی کسی عہد کی شاعری سے پیدا ہوتے ہیں وہ ضروری نہیں کہ اگلے زمانے میں بھی وہی محسوس کیے جائیں۔ یاؤس کہتا ہے کہ ہر عہد اپنی توقعات کے مطابق فن پارے کو پڑھتا ہے اور اسے پسند کرتا ہے یا اسے رد کر دیتا ہے۔ یہ پسند ناپسند اس لیے بدلتی ہے کہ ادبی اُفق برابر بدلتا رہتا ہے۔

# قاری کی اہمیت اور مصنّف کی موت

مصنّف کی موت کے عنوان سے فرانس کے مشہور نقّاد رولاں بارت نے ایک مضمون لکھا ہے جس کے آغاز ہی میں وہ کہتا ہے کہ اپنی کہانی "سارا سین" میں بالزاک ایک خواجہ سرا کا ذکر کرتا ہے جو ایک خاتون کے بھیس میں تھا۔ بالزاک کہتا ہے کہ وہ خاتون ہر طرح کے ناگہانی خوف کے ساتھ اپنی بہادری کے مہمل دکھاوں کے ساتھ موجود تھی۔ یہ جملہ لکھنے کے بعد رولاں بارت پوچھتا ہے کہ کون اس طرح بات کرتا ہے کیا یہ کہانی کا ہیرو ہے جو اس عورت کے بھیس میں ہے یا یہ بالزاک کے پسِ پردہ جو انسان ہے وہ ہے جس کے ذاتی تجربات نے اسے عورت کا ایک فلسفہ مہیا کر دیا ہے یا یہ بالزاک مصنّف ہے جو نسوانیت کے بارے میں کچھ ادبی خیالات رکھتا ہے یہ آفاقی دانائی ہے یا رومانٹک نفسیات ہم کبھی نہیں جان سکتے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ تحریر دراصل ہر آواز اور ہر بنیاد کی تخریب ہے تحریر ایک غیر جانبدار حالت ہے اس میں باقی جو کچھ رہتا ہے وہ صرف وہ جسم ہے جو لکھتا ہے جیسے ہی تحریر شروع ہوتی ہے مصنّف اپنی موت کے عمل میں داخل ہونے لگتا ہے پہلے معاشرے میں (Shaman) ہوتے تھے جس کے بیانیہ کے عمل ہی میں سب کچھ ہوتا تھا خود اس کا اپنا جینیس کچھ نہیں ہوتا تھا۔ لیکن مصنّف ایک جدید کردار ہے جس کے بارے میں رولاں بارت کہتا ہے کہ اس کردار کو ہمارے معاشرے نے پیدا کیا ہے مصنّف کا تصوّر عہدِ وسطیٰ سے آیا یہ نتیجہ ہے انگریزوں کی تجربیت پسندی

کا، فرانسیسی عقلیت پسندی کا اور اصلاح یورپ (Reformation) کے زمانے کا ذاتی یقین جس سے فرد کی اہمیت اور عظمت سب کے دل پر نقش ہو گئی چنانچہ (Positivism) یعنی اثباتیت سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی کا نقطۂ عروج ثابت ہوئی اور اسی وجہ سے مصنّف کی شخصیت کو سب سے زیادہ اہمیت مل گئی۔ چنانچہ آج بھی مصنّف کو ادبی تاریخ میں سب سے نمایاں پوزیشن حاصل ہے۔ مصنفوں کی سوانح عمری کو آج بھی بہت اہمیت دی جاتی ہے اور ادیبوں کے شخصی انٹرویو بھی رسالوں میں شائع ہوتے ہیں۔ ہم عصر کلچر میں آج بھی مصنّف کی شخصیت کو مرکزی مقام حاصل ہے اور نہ صرف اس کی شخصیت کو بلکہ اس کی تاریخ کو اس کے ذوق کو اس کے جذبات کو اہمیت دی جاتی ہے۔ تنقید میں اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ بادلیر کی شخصیت کی ناکامی اس کی فنکارانہ کامیابیوں پر اثرانداز نہیں ہو سکتی بلکہ بادلیر کی دلکشی اور بڑھ جاتی ہے اور یہی تاثر فون گاف کے جنون کا بھی ہے کہ فون گاف کا جنون بھی اس کے آرٹ کی دلکشی کو بڑھا دیتا ہے آرٹ کی وضاحت اور اس کی تعبیر کا بڑا گہرا تعلق اس کے خالق کی شخصیت میں تلاش کر لیا جاتا ہے۔ مصنّف کی مملکت اب بھی بہت طاقتور ہے اتنی کہ جدید تنقید نے اس کے استحکام کو قائم ہی رکھا ہے کمزور نہیں کیا ہے۔ جدید تنقید میں کچھ لوگوں نے مصنّف کی اس اہمیت کو کم کرنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن کم کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ فرانس میں میلارمے نے کہا ہے بلکہ وہ پہلا آدمی ہے جس نے یہ دیکھا اور محسوس کیا ہے کہ مصنّف کی جگہ زبان کو یہ مقام حاصل ہے کہ دراصل مصنّف نہیں بولتا بلکہ زبان بولتی ہے لکھنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ ابتدائی طور پر عدم شخصیت کے ذریعے اس مقام تک پہنچا جا سکتا ہے جہاں مصنّف نہیں بلکہ زبان کام کرتی ہے۔ میلارمے کی مکمل بوطیقا اس بات میں مضمر ہے جہاں وہ مصنّف کو ہٹا کر مصنّف کے فرائض خود تحریر کو عطا کرتا ہے ویلری اپنی انا کی نفسیات میں الجھا ہوا تھا

کلاسیکیت کا بہت زیادہ ماننے والا بھی تھا اس لیے وہ مصنّف کا مذاق اُڑاتا ہے اور مصنّف کی لسانی کارکردگی کی اتفاقی اور حادثاتی نوعیت پر زور دیتا ہے اور اپنی نثر کی تحریروں میں وہ بنیادی طور پر ادب کی زبانی (Verbal) صورتِ حال پر زور دیتا ہے اور مصنّف کی داخلیت (Interiority) کو محض واہمہ ٹھہراتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ سرریلزم بھی زبان کو آزاد اور خود مختار حیثیت نہیں عطا کرتی کیوں کہ زبان خود ایک نظام ہے اور سرریلزم اس نظام میں اچانک تبدیلیاں کرتی ہے۔ اسی کو سرریلسٹ تحریروں کا Shock کہا جاتا ہے سرریسٹ تحریروں کے سلسلے میں ہاتھ دماغ سے زیادہ تیزی کے ساتھ کام کرتا ہے اس طرح مصنّف کا جو امیج ہے اس کا تقدس ختم ہو جاتا ہے۔ مصنّف خود کتاب کا ماضی ہوتا ہے۔ مصنّف پہلے ہوتا ہے اور کتاب اس کے بعد، مصنّف کتاب سے پہلے غور و فکر کرتا ہے زندگی کے دکھ سہتا ہے جو ایک باپ اور بیٹے میں تعلق ہوتا ہے وہی تعلق مصنّف اور کتاب میں ہوتا ہے بلکہ سچ بات تو یہ ہے کہ لکھنے والا خود اپنی کتاب کے ساتھ پیدا ہوتا ہے، اس کا کوئی وجود ایسا نہیں ہوتا جو کتاب سے پہلے ہو یا اپنی تحریر سے زائد مَتن الفاظ کی ایک لکیر نہیں ہوتی بلکہ مختلف جہتیں رکھنے والا ایک ایسا مقام ہوتا ہے جس میں کئی تحریریں ایک دوسرے سے مقابلہ کرتی رہتی ہیں۔ مَتن اریجنل نہیں ہوتا بلکہ حوالوں اور اقتباسات اور ٹکڑوں کے تانے بانے پر مشتمل ہوتا ہے جس کا تعلق کلچر کے ہزاروں ماخذوں سے ہوتا ہے۔ لکھنے والے کی قوت تو بس اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ مختلف تحریروں کو ملا کر ایک کر دیتا ہے کچھ تحریروں کے اثرات اور اقتباسات کا مقابلہ وہ دوسری تحریروں سے کرتا ہے اس طرح وہ بس کسی ایک تحریر پر بھروسا کر کے بیٹھ نہیں جاتا اور پھر یہ ساری تکثیریت ایک وحدت میں جمع ہو جاتی ہے اور وہ وحدت دراصل قاری ہوتا ہے مصنّف نہیں قاری میں وہ سارے حوالے آ کر موجود ہو جاتے ہیں جو تصنیف کے پردے میں ہوتے ہیں

یعنی جن سے مل کر وہ تصنیف مرتّب ہوتی ہے قاری کی کوئی تاریخ نہیں ہوتی کوئی اس کی سوانح عمری نہیں ہوتی، کوئی بیاگرافی نہیں ہوتی۔ قاری ایک ایسا انسان ہوتا ہے جس کی کوئی تاریخ نہیں ہوتی اس کی کوئی نفسیات نہیں ہوتی وہ ایک ایسا شخص ہوتا ہے جس میں وہ سارے نشانات جن سے تحریر مرتّب ہوتی ہے موجود ہوتے ہیں۔

قاری ہی معانی کو موجود بناتا ہے ورنہ مَتن میں معنی بالقوہ موجود ہوتے ہیں۔ نئی تنقید یہ کہہ رہی تھی کہ مَتن خود مختار اور خود کفیل ہوتا ہے لیکن بعد میں تنقید میں اس کے خلاف رد عمل ہوا اور یہ احساس ہو گیا کہ جیسے ہی ہم کوئی مَتن پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں معانی کی چمک پیدا ہوتی ہے جیسے ہی ہم کوئی شعر پڑھتے ہیں، ہمارا ذہن اتنے لاشعوری مقامات سے گزرتا ہے کہ خود ہمیں احساس نہیں ہوتا ہمارا ذہن کئی کڑیوں کو ملاتا ہے اور ربط پیدا کرتا ہے۔ قاری کا ذہن قرأت کے دوران بھی فعال رہتا ہے اور اسی سے قاری کے ذہن میں معانی پیدا ہوتے ہیں۔ دراصل نئی تنقید ہی نے قاری اساس تنقید کی بنیاد رکھی ہے لیکن جرمنی میں قاری اساس تنقید کا تعلق مظہریت اور تفہیمیت (Hermeneutics) سے ہے۔ تفہیمیت اس مسئلے سے بحث کرتی ہے کہ معنی کس طرح سمجھ میں آتے ہیں یا تفہیم کے عمل کی نوعیت کیا ہے تفہیمیت کی تاریخ ہومر کے رزمیہ سے بھی زیادہ قدیم ہے اور مسیحی دستاویزات کو سمجھنے کے سلسلے میں بھی اسے استعمال کیا جاتا رہا ہے، انجیل کی تشریحات بھی تفہیمیت کی مدد سے کی جاتی ہیں شلائر ماخر نے اسے انجیل ہی نہیں بلکہ اور مَتون کو سمجھنے میں بھی استعمال کیا۔ اسی تفہیمیاتی روایت کو آگے بڑھانے میں شلائر ماخر کا شاگرد ڈلتھے بھی شریک تھا۔ مظہریت بھی ایک طرح کی تفہیمیت ہے کیوں کہ مظہریت بھی یہی بتانا چاہتی ہے کہ معنی کس طرح شعور میں قائم ہوتے ہیں۔ تفہیمیت کے سلسلے میں گدامر بھی کھیل کی تمثیل سامنے

لاتا ہے کھیل میں ہم کھیل سے باہر نہیں رہتے بلکہ اس کا حصّہ بن جاتے ہیں۔
قاری اساس تنقید کو مظہریت کی بنیاد پر استوار کرنے والا نقاد ولف گانگ ایزر ہے۔

قرأت اور قاری کے سلسلے میں ولف گانگ ایزر کی کتابیں بہت مقبول ہیں ولف گانگ ایزر مظہریت کا ترجمان ہے اس نے مظہریت کی بنیاد پر جمالیات کے نظریۂ قبولیت کو مقبول بنایا ہے۔ الزبتھ فرونڈ نے ولف گانگ ایزر کو قاری اساس تنقید کا سب سے بااثر نقاد بتایا ہے ایزر نے کہا کہ قرأت ایک طرح کا سابقہ Interaction ہے اور مَتن اور قاری کے درمیان واقع ہوتا ہے ایزر کہتا ہے کہ فن پارے کے دو سرے ہوتے ہیں فنی سرا اور جمالیاتی سرا۔ فنی سرا مصنّف کا مَتن ہوتا ہے اور جمالیاتی سرا وہ ہوتا ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔ ایزر کہتا ہے کہ نقّاد کا کام مَتن کی وضاحت کرنا نہیں ہے بلکہ قاری پر مَتن کے اثر کو بیان کرنا ہے۔ قرأت چونکہ تاریخی تناظر میں واقع ہوتی ہے مَتن قاری تک کبھی خالص حالت میں نہیں پہنچتا بلکہ اپنے عہد کے رنگ میں رنگا ہوا ہوتا ہے۔ وولف گانگ ایزر کا ایک ساتھی روبرٹ یاؤس کہتا ہے کہ ہر عہد میں قاری کے لیے افق اور توقعات Horizon and expectation مختلف ہوتی ہیں۔ یاؤس کہتا ہے کہ فن پارے کے جو معانی کسی عہد میں متعین ہو جاتے ہیں وہی ہمیشہ قاری کے لیے لازمی نہیں ہوتے۔ فن پارے ہر عہد میں قاری کو ایک ہی چہرا نہیں دکھاتے یاؤس کہتا ہے کہ ہر عہد میں قاری کی توقعات مختلف ہوتی ہیں اور وہ انھی بدلی ہوئی توقعات کے مطابق فن پارے کو پڑھتا ہے مطلب یہ ہے کہ ادبی اُفق پر تبدیلیاں برابر آتی رہتی ہیں۔

# مابعدِ جدید ادب

بادلیر نے ۱۸۶۲ء میں ایک مضمون لکھا تھا جس کا عنوان تھا "جدید زندگی کے مصوّر" اس مضمون میں اُس نے کہا تھا کہ جدیدیت کا آدھا حصّہ وقتی، ناپائدار اور بہت تیزی سے گزر جانے والا ہوتا ہے اور دوسرا آدھا حصّہ غیر متغیّر رہتا ہے اور اپنے اندر ابدیت سموئے رکھتا ہے۔

متضاد عناصر کے بارے میں جدیدیت کا سفر ایسا لگتا ہے کہ ان دونوں انتہاؤں کے درمیان یعنی ابدیت اور وقتی عناصر کے درمیان جھولتا رہتا ہے شاید اسی لیے جدیدیت کی تشریحیں مختلف انداز سے کی گئی ہیں۔ جدیدیت کے متضاد معانی بیان کیے گئے ہیں لیکن یہ بتانا واقعی بہت مشکل ہے کہ جدید زندگی اتنی تغیر پذیر کیوں ہے؟ جدید زندگی میں اتنی تبدیلیاں کیوں ہوتی ہیں؟ بہرحال جدید عہد کے اس تغیّر پذیر مزاج سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ۱۹۸۲ء میں برمن نے لکھا تھا کہ آج جو ہمارے تجربات ہماری زندگی کے امکانات اور خطروں کے بارے میں ہیں ان میں ساری دنیا کے مرد اور عورتیں برابر کی شریک ہیں۔ آج جو ہمارے خطرات اور امکانات کا مشترک تجربہ ہے برمن اسی کو جدیدیت سمجھتا ہے۔ جدیدیت کا مطلب ہی یہ ہے کہ ہم اپنے آپ کو ایسے ماحول میں پاتے ہیں جس میں مہم جُوئی، اقتدار کی خواہش، مسرت کا حصول اور اپنی قلبِ ماہیت کا احساس شامل رہتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ خطرے کا یہ احساس بھی رہتا ہے کہ ہر وہ چیز جو ہمیں حاصل ہے تباہ ہو جائے گی اور ہر وہ چیز

جس سے ہمارا وجود عبارت ہے زوال کا شکار ہو جائے گی۔

جدید عہد اور جدید ماحول کے یہ احساسات مذہبی طبقاتی اور قومی حد بندیوں سے بلند ہوتے ہیں ان معنوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت ساری دنیا کو ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ دنیا کا اتحاد ایک قولِ محال کی طرح ہوتا ہے یعنی اس میں اتحاد کے علاوہ عدم اتحاد کا احساس بھی موجود رہتا ہے اس طرح دنیا انتشار اور تجدید کے بھنور میں پھنسی رہتی ہے اور جدوجہد کے ساتھ ساتھ لوگ ابہام اور کرب کے احساس سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ جدید ہونے کا مطلب یہ ہے کہ دنیا ایسی کائنات کا حصّہ ہے جہاں ہر وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس دنیا کی ہر چیز بہت جلد پھسل کر غائب ہو جائے گی۔

جدید عہد میں تمام بڑے فنکاروں اور مفکروں کے یہاں کسریت فنا پذیری اور تبدیلیوں کا احساس ملتا ہے مثلاً گوئٹے، کارل مارکس، بادلیر اور ڈوسٹوسکی کے یہاں صورتِ حال کے عارضی ہونے کا احساس رہتا ہے لیکن ان مفکروں کے یہاں جدید عہد کا سب سے نمایاں احساس، خود جدیدیت کے عدم تحفظ کا احساس ہے۔ جدید عہد میں لامحدود اختراع پسندی اور ہر شعبہ کے آزاد اور خود مختار ہو جانے کی کوشش برابر جاری رہتی ہے نہ صرف کلچر کے خالق بلکہ اس کے تجزیہ نگار اور نقّاد بھی کسریت کا شکار رہتے ہیں۔ جدیدیت میں خود اپنے ماضی کا کوئی احترام نہیں ہوتا اور جدید عہد سے پہلے کی زندگی کا تو خیر احترام ہوتا ہی نہیں۔ یہاں تک کہ تاریخی تسلسل کے احساس کا باقی رکھنا بھی مشکل ہوتا ہے۔ تبدیلیوں کے اس تیز بہاؤ کے اندر سے تاریخ کے احساس کو دریافت کرنا پڑتا ہے اس لیے جدیدیت کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ جدیدیت نہ صرف ماضی سے اپنے تمام رشتوں کو منقطع کر لیتی ہے بلکہ اپنے اندر کسریت (Fragmentation) تبدیلی اور ٹوٹ پھوٹ کا ایک سلسلہ رکھتی ہے اور یہ ٹوٹ پھوٹ خود جدیدیت کے اندر ہوتی رہتی ہے چنانچہ جدیدیت میں آواں

گار تحریکوں کا رول سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے۔ تسلسل کے احساس کو ہر روز بدلتی ہوئی حقیقتیں قائم نہیں رہنے دیتیں۔ تبدیلیوں کے اس بہاؤ میں یہ پتہ چلانا مشکل ہوتا ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو غیر تغیر پذیر اور ابدی ہوتے ہیں۔ جدیدیت کے احساس میں ہر آج کا دن گزرے ہوئے کل کی تردید کرتا رہتا ہے۔ ہیبرماس کا خیال ہے کہ جدیدیت کا ادراک اٹھارویں صدی سے ہوا ہے۔ اس وقت سے جب روشن خیال مفکرین آفاقی اور اخلاقی قدروں اور قانون کا چرچا کرنے لگے اور یہ بتانے لگے کہ آرٹ خود مختار ہوتا ہے اور صرف اپنے ہی قوانین کا تابع ہوتا ہے۔ روشن خیال مفکرین کا بنیادی احساس یہ تھا کہ اب وقت آگیا ہے کہ انسان کو اَن گنت زنجیروں سے نجات مل جائے گی یہ روشن خیال مفکر مشہور شاعر الیگزنڈر پوپ کے اس خیال کو درست سمجھتے تھے کہ انسانوں کے مطالعہ کا مناسب ترین موضوع خود انسان ہے۔ روشن خیال مفکر مساوات، آزادی اور انسانی ذہانت میں یقین ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ ان مفکروں کا خیال تھا کہ فنونِ لطیفہ اور سائنس نہ صرف نیچر کو کنٹرول کر سکتے ہیں بلکہ کائنات اور خود اپنی ذات کی تفہیم بھی انھی کی مدد سے کی جاسکتی ہے اس لیے یہ روشن خیال مفکر اداروں سے بھی انصاف اور انسان کی خوشحالی اور مسرت کی توقع رکھتے تھے لیکن بیسویں صدی میں دو عالمی جنگوں اور ہیروشیما اور ناگاساکی کی ایٹمی تباہ کاریوں نے ان ساری امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ ہٹلر اور استالین کا جو ظہور جرمنی اور روس میں ہوا اس سے یہ ثابت ہو گیا کہ روشن خیال مفکرین کی ساری کوشش دراصل غیر ملکوں پر قبضہ جمانے اور تسلّط قائم رکھنے کی کوشش تھی۔ فطرت کو اپنے تابع رکھنے کا خواب دراصل دوسرے انسانوں پر تسلّط جمانے کا خواب تھا۔ گویا انسان نے فطرت کو فتح کرنے کی بجائے دوسرے انسانوں کو فتح کرنے کا خواب دیکھنا شروع کر دیا تھا۔ یوں جدید زندگی کی بیرونی سطح پر تو علم اور سائنس کا قبضہ ہو گیا لیکن اس کے نیچے ایسی قوتیں کارفرما ہیں جو انتہائی بے

رحمی سے عبارت تھیں۔ اس صورتِ حال میں انسانی حقوق کا خیال اور اخلاق سب بے معنی ہو کر رہ گئے۔

مابعد جدیدیت دراصل جدیدیت کے بعد آنے والے فکری اور فنی رویوں سے عبارت ہے۔ مابعد جدیدیت کسی خاص نکتہ پر مرتکز نہیں ہے بلکہ جدیدیت ساری بندشوں کو توڑ کر فنکار کو تخلیقی اظہار کی پوری آزادی عطا کرتی ہے۔ پچھلے چند برسوں میں مابعد جدیدیت کا جس طرح اظہار ہوا ہے اس میں بین المتنیت یعنی ایک مَتن سے دوسرے مَتن کی تخلیق کو تنقید میں بہت اہمیت دی گئی ہے۔ پوسٹ ماڈرن تنقید میں معنی کی مرکزیت کا مسئلہ ختم ہو گیا اور اس کی جگہ تہذیبی اور دوسرے حوالوں کی اہمیت بڑھ گئی۔ اب تنقید کسی مَتن کا واحد مطلب بیان نہیں کرتی بلکہ یہ ظاہر کیا جارہا ہے کہ مَتن دراصل حوالوں کے تانے بانے سے بُنا جاتا ہے یعنی مَتن کے سلسلے میں اب صرف نقّاد کا کام یہ ہے کہ وہ مَتنی حوالوں کے ماخذ کا پتہ چلائے اس کا مطلب یہ ہوگا کہ مَتن کی شرح مکمل ہو گئی جو ناتھن رابن نے اپنی کتاب Soft City میں ۱۹۷۰ء کے لندن کا حال تفصیلی طور پر لکھا ہے یہ کتاب چار سال بعد ۱۹۷۴ء میں شائع ہوئی۔ اس میں شہری زندگی کا اس وقت کا پس منظر دکھایا گیا ہے جب مابعد جدیدیت سامنے آرہی تھی۔ پہلے تو ایسا لگتا تھا جیسے یہ رویہ جدیدیت کے خلاف ہے لیکن بہت جلد مابعد جدیدیت کے اپنے فکری رویے اور اس کی اپنی جمالیات نمایاں ہو گئی۔ شہروں کی منصوبہ بندی کے سلسلے میں رابن نے عقلیت کو بنیادی حقیقت ماننے سے انکار کر دیا یعنی شہروں کے سلسلے میں اس نے کسی عقلی منصوبہ بندی کو کارفرما تسلیم نہیں کیا بلکہ یہ کہا کہ شہر مختلف اسالیب کا انسائکلوپیڈیا ہوتے ہیں جس میں مختلف اسالیب اور اقدار کا توازن ختم ہوتا جارہا ہے اور ان میں اسالیب اور اقدار کی ہم آہنگی انتشار کا شکار ہوتی جا رہی ہے۔ اب شہر تھیٹر کی طرح بنتا جارہا ہے جس میں اسٹیج پر اسٹیج اور منظر پر

منظر بدل رہے ہیں اور افراد کو اپنے مزاج اور حوصلہ کے مطابق رول ادا کرنے کا موقع مل رہا ہے بلکہ ایک ہی زندگی میں افراد مختلف کردار ادا کرتے ہیں۔ رابن کہتا ہے کہ اب شہر ایک ایسی انسائیکلو پیڈیا بن گئے ہیں جس میں مختلف قسم کے موضوعات پر لکھی ہوئی تحریریں تو ملتی ہیں لیکن ان کے درمیان کوئی ربط نہیں ہوتا۔

رابن کی یہ کتاب دراصل اس بات کا اعلان ہے کہ مابعد جدیدیت کا آغاز ہو گیا ہے یہ کتاب ۱۹۷۴ء میں شائع ہوئی تھی یعنی مابعد جدیدیت کے ظہور کو ابھی پچیس تیس سال سے زیادہ نہیں ہوئے ہیں۔ کچھ ہی عرصہ پہلے سنڈی شرمن کی فوٹو گرافس کی نمائش ہوئی تھی جس میں اس نے اپنی ہی تصویریں اس انداز سے پیش کی تھیں کہ وہ مختلف خواتین کی تصویریں معلوم ہوتی تھیں۔ سنڈی شرمن بھی مابعد جدیدیت کا ایک نمایاں کردار تھی۔ رابن نے اس تبدیلی کا بھی ذکر کیا ہے جو پیرس یا نیویارک کے آرٹ مارکیٹ میں آ رہی تھی وہ سمجھتا ہے کہ جو انٹلکچول فیشن بدل رہے تھے خاص طور پر مابعد جدیدیت کا جو ظہور ہو رہا تھا اس کا تعلق پیرس اور نیویارک کے آرٹ مارکیٹ سے ہے کیوں کہ مابعد جدیدیت کا تصور انہی مراکز سے اُبھرا ہے۔ مابعد جدیدیت کا تصور یوں تو بہت واضح نہیں ہے لیکن ایک بات یقینی ہے کہ جدیدیت سے آگے چلنے کا نام ہی مابعد جدیدیت ہے۔

ٹیری ایگلٹن Terry Eagleton نے لکھا ہے کہ کلچرل روایت کے سلسلے میں مابعد جدیدیت کا رویہ یہ ہے کہ مابعد جدیدیت مخلوط اسالیب میں یقین رکھتی ہے اور اس کی گہرائی کی کمی تمام مابعد الطبیعاتی سنجیدگیوں کو تہس نہس کر دیتی ہے اور شدید وحشیانہ اور صدمہ پہنچانے والی جمالیات سے کام لیتی ہے۔ جدیدیت آفاقیت، عقلیت پسندی اور ٹیکنو کریسی میں یقین رکھتی ہے سماجی تنظیموں کے آئیڈیل کی عقلی منصوبہ بندی اور مطلق سچائیوں میں

یقین رکھتی ہے۔ گویا علم اور فنی تخلیقات کے معیارات میں یقین رکھتی ہے اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت مختلف الاوضاع عناصر میں یقین رکھتی ہے اور جدیدیت کے یکساں اور بیزار کُن تصوّرات سے تنگ آچکی ہے۔ مابعد جدیدیت کسری حقیقتوں یعنی Fragmentation میں یقین رکھتی ہے اور Indeterminacy عدمِ تعیّن میں یقین اس کے بنیادی تصوّرات میں شامل ہے۔ فوکو تاریخ کے عدم تسلسل میں یقین رکھتا ہے۔ ٹیری ایگلٹن کہتا ہے کہ مابعد جدیدیت اس قسم کے تمام مظاہر سے گریزاں رہتی ہے جن پر جدیدیت کو کامل یقین تھا۔ مثلاً مابعد جدیدیت اس مہا بیانیہ Meta Narration کو رَد کر دیتی ہے جس کا اطلاق پہلے ان تعبیروں پر کیا جاتا تھا جن کا تعلق ساری کائناتی حقیقتوں سے تھا چنانچہ ٹیری ایگلٹن کا خیال ہے کہ پوسٹ ماڈرن ازم اس قسم کے ہر اس مہابیانہ Meta Narration کی موت کا اعلان ہے جس کا کام ہی یہ تھا کہ وہ آفاقی طور پر انسانی تاریخ کا التباس پیدا کرے۔ ہم اب جدیدیت کے بھیانک خواب سے بیدار ہو رہے ہیں اور اب مابعد جدید عہد کی تکثیریت Pluralism یعنی معاشرے میں مختلف لسانی، معاشرتی اور ثقافتی مفادات کا موجود ہونا اور ان کے آپس میں مل کر ترقی کرنے کا عہد شروع ہو چکا ہے اب اس عہد میں سائنس اور فلسفہ کو اپنے شاندار مابعد الطبیعاتی دعووں سے گریز کرنا چاہیے اور انکسار اختیار کر کے اپنے آپ کو ایک مختلف قسم کا بیانیہ تسلیم کر لینا چاہیے۔

# فرانس کا ساختیاتی نقّاد: رولاں بارت

## (۱)

سارتر کے بعد سارتر کی جگہ لینے والے نقّاد رولاں بارت کو آج بین الاقوامی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ اس کا شمار پس ساختیاتی نقّادوں کی صفِ اوّل میں ہوتا ہے۔ فرانس ہی میں نہیں فرانس کے باہر بھی مثلاً امریکہ میں ادب پر اس کے بہت گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ وہ بہت دلچسپ اور بہت بے باک نقّاد تھا۔ کلچر اور ادب کے بارے میں اس کے نظریات نے دنیا کو بہت متاثر کیا ہے۔ اس کا مزاج باغیانہ تھا۔ یہاں تک کہ زبان، ادب اور کلچر کے بارے میں خود اپنے خیالات کو بھی ترک کر دیتا تھا۔

بت شکنی اس کے مزاج کا حصّہ تھی۔ وہ ادب کو معانی کا نہیں معنی خیزی (Signification) کا پیغام سمجھتا تھا۔ جدید عہد میں ادب کے بارے میں اس نے سب سے زیادہ بحثیں اٹھائی ہیں۔ وہ ساختیات کے بارے میں بھی نئے نئے نکتے پیدا کرنے میں جواب نہیں رکھتا۔ وہ خود بھی سوچتا ہے اور اپنے پڑھنے والے کو بھی غور و فکر پر مجبور کر دیتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی باتیں خوش اسلوبی اور بصیرت سے خالی نہیں ہوتیں۔

رولاں بارت ۱۹۱۵ء میں پیدا ہوا تھا۔ اس کا انتقال پینسٹھ برس کی عمر میں ایک حادثے میں ہوا۔ جس وقت اس کا انتقال ہوا ہے وہ کالج ڈی فرانس میں پروفیسر تھا۔ جو فرانس میں انتہائی باعزت مقام سمجھا جاتا ہے۔

وہ ہمیشہ نئے تناظر میں دلچسپی لیتا تھا اور جن خیالات کا عادی ہو جاتا تھا انھیں ترک کر دیتا تھا۔ اس کے باوجود اس کے مداحوں کو ہمیشہ اس میں دلچسپی رہی۔ اس کی شخصیت کی دلکشی لوگوں کو اپنی طرف کھینچ لیتی تھی۔ اس نے مختلف موضوعات پر لکھا ہے لیکن ہر موضوع پر نئے نئے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ سوانح نگاری کو جعلی کام سمجھتا تھا۔ چنانچہ اپنے ایک انٹرویو میں اس نے یہ کہا ہے کہ سوانح حیات ایک ایسا ناول ہوتا ہے جو اپنے نام کا اظہار نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے کہ میں اپنے بارے میں کسی امیج کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اس لیے میں کچھ بھی کہلانا پسند نہیں کرتا وہ بنیادی طور پر ساختیاتی مفکر تھا لیکن کسی گروپ میں شامل ہونے یا توجہ کا مرکز بننے سے اسے شدید نفرت تھی۔ وہ ہر لیبل کو مسترد کر دیتا تھا۔

اس کے بارے میں اس کے ہم عصروں نے لکھا ہے کہ اپنے علم اور اپنی یادداشتوں سے زیادہ اپنے بھول جانے کی عادت سے اسے دلچسپی تھی اور اپنے ماضی کو بھلا دینے کی اس خواہش نے اس کی شخصیت میں لوگوں کی دلچسپی اور بڑھا دی تھی۔ وہ اپنی شخصیت کو کسی مخصوص نظریے کے تابع نہیں رکھنا چاہتا تھا اور کسی ایسے نظریے سے اسے لگاؤ نہیں تھا جس سے اس کی شخصیت کی وضاحت ہو سکے وہ بہت جلد ہر طرح کے نظامِ افکار سے بیزار ہو جاتا تھا۔ ہر قسم کی سیاست اور ہر قسم کے اصولوں سے تنگ آجاتا تھا۔ اسے آواں گار ادیبوں سے دلچسپی تھی لیکن یہ دلچسپی آخر کار فرانسیسی ادب کی کلاسیک میں دلچسپی میں بدل گئی لیکن راسین اور بالزاک جیسے کلاسیکی مصنفوں پر اس نے بہترین تنقید لکھی ہے۔ اس کی تحریروں میں اس کے ذاتی وژن کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس کو Public Experimenter کہا گیا ہے۔ اس نے کلچر کے بہت سارے مظاہر کے بارے میں بصیرت افروز مضامین لکھے ہیں جن کا دائرہ ادب اور ذات کے تصورات سے لے کر فیشن اور اشتہارات تک پھیلا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے

انتقال کے وقت وہ خود فرانس کے کلچر کا نمائندہ بن چکا تھا۔

اگر ہمیں مجموعی طور پر بارت کے طرزِ حیات کے بارے میں ایک جملہ کہنا پڑے تو ہم جان اسٹرک John Sturrock کی طرح اس کے بارے میں یہ کہیں گے کہ اس میں ادب میں جان ڈالنے کی بے مثال صلاحیت تھی۔

وہ اپنے ایک مضمون میں کہتا ہے کہ تنقید کا کام کسی خفیہ معانی کو دریافت کرنا نہیں ہے (یہ تو ماضی کی چیز ہوتی ہے)۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ خود اپنے عہد کے لیے ادب پارے کو قابلِ فہم بنا دے۔ تنقید ماضی اور حال دونوں کے لیے تصوراتی فریم ورک (Conceptual Framework) تیار کرتی ہے۔ بارت نے ایک بار اپنے بارے میں انٹرویو میں کہا تھا کہ مجھے جس مسئلے سے تمام عمر دلچسپی رہی وہ یہ ہے کہ لوگ کس طرح اپنی دنیا کو قابلِ فہم بناتے ہیں۔ آج جو چیزیں ہمیں فطری دکھائی دیتی ہیں وہ دراصل ہمارے کلچر کی مصنوعات (Productions) ہیں۔ ہمارے تصوراتی فریم ورک نے انھیں جنم دیا ہے لیکن ہم ان سے مانوس ہو کر اس حقیقت کو فراموش کر دیتے ہیں۔

رولاں بارت نے کہا ہے مصنّف مر چکا ہے۔ اس نے اپنا یہ خیال اپنے ایک مضمون "مصنّف کی موت" The Death of th Author میں ظاہر کیا ہے۔ اس نے مضمون کے آغاز ہی میں میلارمے کے حوالے سے لکھا ہے کہ زبان بولتی ہے مصنّف نہیں۔

The Language Speaks not the author

لکھنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ ہم وہاں تک پہنچ جائیں جہاں تک ہم نہیں بلکہ زبان پہنچتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مصنّف خود اپنی ہی کتاب کا ماضی ہوتا ہے۔ مَتن دراصل حوالوں کے تانے بانے کا نام ہے۔ یہ تانا بانا ایسا ہوتا ہے جس میں کلچر کے ہزاروں ماخذ کو بنا جاتا ہے۔ رولاں بارت نہ صرف یہ کہ سب سے بڑا ساختیاتی نقّاد تھا بلکہ پسِ ساختیاتی نقّادوں کی صفِ اوّل میں بھی اسے ممتاز حیثیت حاصل

ہے۔

ادبی ذہن رکھنے والوں کو جگانے میں رولاں بارت اپنا کوئی جواب نہیں رکھتا۔ ادب کی تفہیم کے سلسلے میں نئے اصول قائم کرنے والے نقّاد کی حیثیت سے اسے اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جتنی پرانے اصولوں کو فراموش کرنے والے کی حیثیت ہے۔ اس کو پڑھنے کا مطلب ہے زیادہ ذہانت سے سوچنا اور اس سے لُطف اندوز ہونا۔ رولاں بارت نے فرانس میں ادبی تنقید کو دوبارہ زندہ کر دیا چنانچہ رولاں بارت کے بعد اب فرانس میں تنقید زیادہ متنوع اور عملی ڈسپلن میں تبدیل ہو گئی ہے اور صرف فرانس ہی میں نہیں فرانس کے باہر بھی جیسے جیسے دوسری زبانوں میں اس کا ترجمہ ہو رہا ہے یہ اثرانداز ہو رہی ہے۔ بارت کسی منصوبے کے تحت پروگرام بنا کر آگے بڑھنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے بلکہ اس کی شہرت میں اس بات کا بھی حصّہ ہے کہ وہ اپنی پوزیشن بدلتا رہتا ہے۔ تھوڑے ہی عرصے کے بعد وہ اپنی پچھلی پوزیشن کو ترک کر کے آگے بڑھ جاتا ہے بلکہ غیر متوقع سمت میں آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کی ہر نئی کتاب اس کے پچھلے خیالات کی توثیق نہیں کرتی بلکہ پچھلے نقطۂ نظر سے بالکل الگ ایک نقطۂ نظر کا اعلان کرتی ہے۔ اس کے پچھلے نقطۂ نظر سے ایک مماثلت تو جھلکتی ہے۔ ایک (Consistency) تو ملتی ہے لیکن نئے خیالات کی ندرت کے سامنے آدمی اس (Consistency) کو بھول جاتا ہے۔ چنانچہ رولاں بارت ذہن کو اپنے بنیادی نقطۂ نظر سے ہٹاتا ضرور رہتا ہے لیکن (Consistency) بھی اپنی جگہ قائم رہتی ہے۔ بارت اپنی مختلف نوعیت کی بصیرتوں کو اور ادبی مَتن کی تعبیروں کو کسی ٹھس فلسفہ میں تبدیل ہونے نہیں دیتا۔ یہاں تک کہ وہ اپنا کوئی مخصوص امیج بھی برداشت نہیں کرتا۔ وہ اپنی سوانح حیات بھی ایک تیسرے شخص کی طرف سے پیش کرتا ہے۔ اس سوانح حیات کا نام ہے رولاں بارت من جانب رولاں بارت ۱۹۷۵ء وہ لوگوں کی توجہ کا معمول نہیں بننا چاہتا تھا

کیوں کہ توجہ کا معمول Object اس آدمی کی طرح ہوتا ہے جو مر چکا ہو۔ دوسری جنگِ عظیم کے اختتام کے وقت اس کی عمر تیس سال کی تھی لیکن وہ تپ دق کا مریض تھا اور ۴۲ء اور ۴۷ء کے دوران وہ سینی ٹوریم میں تھا اس لیے اس کا انٹلکچول نشوونما بھی دیر سے ہوا۔ سارتر کی وجودیت کے اس پر بہت گہرے اثرات ہوئے۔ چنانچہ جس فلسفے کے خلاف وجودیت ظہور میں آئی تھی رولاں بارت اس فلسفے یعنی لازمیت (Essentialism) کے خلاف بہت شدید رویہ رکھتا تھا۔ لازمیت یعنی (Essentialism) کا بنیادی فلسفہ یہ تھا کہ ہر فرد میں وہ بنیادی جوہر لازمی طور پر ہوتا ہے جو اس فرد کی تشکیل و تعمیر کرتا ہے اور اس میں تبدیلی کبھی نہیں آتی۔ وجودیت (Existentialism) اس بنیادی جوہر سے انکار کرتی تھی۔ لازمیت (Essentialism) یہ کہتی تھی کہ جیسے جیسے فرد کی نشوونما ہوتی ہے یہ جوہر بھی لازمی طور پر آشکار ہونے لگتا ہے۔ لازمیت فرد کے لیے ایک جبر کا فلسفہ ہے۔ اس کے برعکس وجودیت یہ کہتی ہے کہ فرد پر کوئی اس قسم کی پابندی نہیں ہے۔ اس کا کوئی مخصوص جوہر پہلے سے متعین یا طے شدہ نہیں ہوتا۔ وجودیت کی رو سے فرد کو مکمل آزادی حاصل ہے کہ وہ جس طرح چاہے اپنی تشکیل کرے۔ وہ تبدیل ہونے کے سلسلے میں مکمل طور سے آزاد ہے۔ اسے نہ اس کا ماضی پابند کر سکتا ہے اور نہ دوسرے لوگ کر سکتے ہیں۔ سارتر نے کہا تھا کہ وجود جوہر سے پہلے ہوتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ موت تک یہ معلوم نہیں ہو سکتا کہ اس فرد کا جوہر کیا تھا۔ چنانچہ سارتر کی طرح بارت بھی لازمیت سے افضل وجود کی ہر زندہ لہر کو سمجھتا ہے۔ سارتر کی طرح رولاں بارت کا بھی یہ خیال تھا کہ لازمیت (Essentialism) دراصل فرانس کے بورژوا انٹلکچولز کی میراث ہے، لازمیت کی فلاسفی بوژوا انٹلکچولز کی نمائندگی کرتی ہے۔ رولاں بارت بورژوا انٹلکچولز کی مخالفت میں سارتر سے ایک قدم آگے تھا پیچھے نہیں۔ یہ بات اس کی کتاب "اساطیر" سے بخوبی واضح ہو جاتی

ہے۔ سارتر کم سے کم ایک فرد کی انفرادیت میں تو یقین رکھتا تھا لیکن رولاں بارت تو اس میں بھی یقین نہیں رکھتا تھا۔ وہ سمجھتا تھا کہ فرد کی یہ اکائی بھی ایک مفروضہ ہے۔ بارت اس اکائی کی (Disintegration) میں یقین رکھتا تھا۔ چنانچہ اس کے خیال میں فرد کی مفروضہ اکائی (Unity) کثرت (Plurality) میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس طرح ہم میں سے ہر فرد کئی افراد پر مشتمل ہوتا ہے۔ وہ کسی طرح کی وحدت میں یقین نہیں رکھتا تھا۔ وہ ہر منتشر یا کثیر تعداد میں جو چیز ہو اس کی حمایت کرتا تھا۔ غیر مسلسل Discontinuous چیزوں کی حمایت کرنا اس کا کام تھا۔ چنانچہ سوانح عمری کے وہ اسی لیے خلاف تھا کہ سوانح عمری کسی ایک فرد کی شخصیت کو پیش کرتی ہے۔ یعنی جعلی شخصیت کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔ یہ ایک جھوٹی یادگار کے سوا کچھ نہیں ہوتی۔ اس کی کتاب Sade Fourier Loyala جو اس نے ۱۹۷۱ء میں لکھی تھی، اسی طرح سوانح عمری کا مذاق اُڑاتی ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادبی بیاگرافی کی روایت میں یقین نہیں رکھتا تھا۔

وہ اپنے عہد کی ہر مسلّمہ رائے (Doxa) سے جنگ کرتا رہا۔ وہ ہر اس خیال سے جنگ کرتا رہا جو اس کی جوانی میں فرانس میں مسلّمہ حیثیت رکھتا تھا۔ اس قسم کے مسلّمہ خیالات یونیورسٹی کے ہر استاد کے بھی تھے جس سے وہ پڑھتا تھا۔ رولاں بارت کو اپنے زمانے کی تنقید پر چار قسم کے اعتراضات تھے۔ پہلا اعتراض تو یہ تھا کہ اس زمانے کی ادبی تنقید تاریخی نہیں تھی۔ غیر تاریخی ہونے کی وجہ یہ تھی کہ تنقید کی فورم کی بنیاد تاریخ پر نہیں تھی۔ اس تاریخ کے متن کا تعلق معاشرے سے نہیں تھا۔ اس معاشرہ سے نہیں تھا جس میں یہ تنقید لکھی گئی تھی یا جس میں یہ تنقید شائع کی جا رہی تھی۔ بارت نے فرانسیسی ادب کی جتنی تواریخ تھیں، ان کو یہ کہہ کر ردّ کر دیا تھا کہ یہ ناموں اور تاریخوں کے پشتارے کے علاوہ کچھ نہیں ہیں۔ یہ لوگ اس بات سے واقف ہی

نہیں ہیں کہ کسی معاشرے میں ادب کا کیا رول ہوتا ہے اور ادب اور معاشرے میں کیا جدلیاتی رشتہ ہوتا ہے۔

کس طبقے کے لوگ کتابیں لکھتے ہیں اور کس طبقے کے لوگ ان کتابوں کو خریدتے ہیں، انھیں یہ بھی خبر نہیں کہ ایک ادبی عہد اور دوسرے ادبی عہد میں کیا تعلق ہوتا ہے۔ رولاں بارت نے ۱۹۵۳ء میں Writing Degree Zero اسی مقصد سے لکھی تھی کہ وہ یہ بتانا چاہتا تھا کہ فرانسیسی ادب کی مارکسی تنقید کیسی ہو سکتی ہے، یہ کتاب دلچسپ ضرور ہے لیکن اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوئی۔

رولاں بارت کا دوسرا اعتراض اکادمی تنقید پر یہ تھا کہ یہ نفسیاتی طور پر بہت سادہ تنقید تھی اور تیسرا اعتراض یہ تھا کہ وہ متن میں صرف ایک ہی معنی سمجھتے تھے اور وہ بھی لغوی معنی اور رولاں بارت کا چوتھا اعتراض یہ تھا کہ یہ روایتی نقاد کھلم کھلا طور پر یہ نہیں بتاتے تھے کہ ان کی آئیڈیالوجی کیا ہے؟

# (۲)

رولاں بارت کو ساختیاتی نقادوں اور پسِ ساختیاتی مفکروں کی درمیانی کڑی سمجھا جاتا ہے وہ ابتدا میں ساختیاتی نقادوں میں شمار ہوتا تھا لیکن بہت جلد اس کے تنقیدی رویے میں کچھ ایسی تبدیلیاں آئیں کہ فرانس کے صفِ اوّل کے پسِ ساختیاتی نقادوں میں شمار ہونے لگا۔ وہ اپنا موقف تبدیل کرنے میں کمال درجے کی مہارت رکھتا تھا اور اپنے پچھلے رویے کو ترک کر دینے میں ذرا بھی ندامت محسوس نہ کرتا۔ وہ تنقید میں نئے خیالات کو متعارف کرانے میں اتنا ہی دلیر تھا جتنا قدیم خیالات کو ترک کرنے میں اگر ہم رولاں بارت کو پڑھنے کا آغاز کر رہے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اب زیادہ جراُت سے سوچ رہے ہیں اور اب ادب کی تفہیم میں زیادہ لطف لینے لگے ہیں۔

فرانس میں بارت نے تنقید کا آغاز اس طرح کیا ہے کہ اب رولاں بارت کی وجہ سے فرانسیسی تنقید زیادہ متنوع اور زیادہ عملی ہو گئی ہے اور جیسے جیسے رولاں بارت کی تنقید کے ترجمے دوسری زبانوں میں ہوتے جائیں گے رولاں بارت کا نام پھیلتا جائے گا اس کی وجہ یہ ہے کہ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے وہ غیر متوقع سمتوں میں اپنا قدم بڑھاتا چلا جاتا ہے وہ اب زندہ نہیں ہے لیکن اس کا کام پھیلتا جارہا ہے۔

نئے خیالات کا تعارف کرانے میں فرانس کے نقاد رولاں بارت کو اتنی ہی مہارت حاصل تھی جتنی قدیم افکار کے اثرات کو ختم کرنے میں۔ اس کے مطالعے کے بعد یہ محسوس ہوتا تھا کہ ہم اب ادب کا زیادہ ذہانت سے مطالعہ کرنے کے قابل ہو گئے ہیں اور ادب کی تفہیم سے اب زیادہ لطف اندوز ہونے لگے ہیں۔

لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ رولاں بارت اپنا موقف بھی بدلتا رہتا ہے اور غیر متوقع سمتوں میں قدم بھی بڑھاتا رہتا ہے اس کی ہر نئی کتاب نئے مسائل اور نئے تناظر کو سامنے لاتی ہے اور مختلف اوقات اور مختلف جہتوں میں اس کا سفر جاری رہتا ہے لیکن مختلف جہتوں میں اپنی چھوٹی چھوٹی بصیرتوں کو ملا کر وہ کسی نظریے کی بنیاد نہیں رکھتا۔

اس کی ہر نئی کتاب نئے مسائل اور نئے تناظر کے ساتھ سامنے آتی ہے اس میں پرانے تناظر دور دور تک نظر نہیں آتے، مختلف وقتوں میں مختلف جہتوں میں اس کا ذہن سفر کرتا رہتا ہے۔ اس کی بصیرتیں جو مختلف جہتوں میں ہوتی ہیں ان کو ملا کر وہ کوئی فلسفہ یا کوئی تنقیدی حکمتِ عملی مرتّب نہیں کرتا جس طرح التھوسے نے بتایا ہے کہ چھوٹی چھوٹی باتوں کے پیچھے بھی آئیڈیالوجی اپنا کام کرتی رہتی ہے۔ رولاں بارت کہتا ہے کہ چھوٹی چھوٹی باتوں کے پیچھے بھی اساطیر Mythology کام کرتی رہتی ہے اس کے خیال میں (Myth) بھی ایک قسم کا عقیدہ ہوتا ہے وہ عمل وہ (Doxa) جس میں پراسراریت Mystification ہوتا ہے دراصل اس کی بنیاد ایسے عقیدے پر ہوتی ہے جس کی اچھی طرح چھان بین نہ کی گئی ہو۔ رولاں بارت ہمیں باخبر بنانا چاہتا ہے وہ نہیں چاہتا کہ ہم اتنی جلد اساطیر کے سامنے سرِ تسلیم خم کر دیں بلکہ وہ یہ کہتا ہے کہ ہمیں چاہیے کہ ہم اپنی اساطیر کو بیدار قاری کی حیثیت سے پڑھیں اور ہمیں ان اساطیر کے سامنے اپنا سر نہیں جھکانا چاہیے بلکہ کوشش کرنی چاہیے کہ ان اساطیر کے معنی ہم اپنے طور پر پہنا سکیں اسی طرح ہم باخبر اور آگاہ شہری بن سکتے ہیں۔ "آج کے دور میں اساطیر" کے عنوان سے رولاں بارت نے لکھا ہے تاریخی عنصر کو چیزوں سے نکال دینے ہی سے وہ اساطیر بن جاتی ہیں۔ اساطیر یہ اسی وقت بنتی ہیں جب لوگوں کو یہ یاد نہیں رہتا کہ یہ اساطیر کیسی ہیں۔ اسطور کا مطلب ہی دراصل کوئی نہ کوئی عقیدہ ہوتا ہے۔ Myth بھی ایک طرح کا Doxa ہوتا ہے

یعنی ایسا خیال اور عقیدہ جس کی تفتیش نہ کی گئی ہو۔

۱۹۶۰ء میں رولاں بارت نے ایک مضمون لکھا تھا جس میں اس نے لکھنے والوں کی دو قسمیں کی تھیں ایک Ecrivant یعنی معمولی قسم کا لکھنے والا یا محرر یا کلرک دوسری قسم کا لکھنے والا اعلیٰ تر نوعیت کا ہوتا ہے اس کو وہ Ecrivain کہتا ہے یہ کاہن کی طرح کا ہوتا ہے اس کا مطلب خود اس کی اپنی زبان یا اس کا اپنا اسلوب ہوتا ہے اس کا کوئی مقصد نہیں ہوتا اس کا تعلق بس الفاظ سے ہوتا ہے یعنی Ecrivain کی دلچسپی صرف اپنے الفاظ سے ہوتی ہے دنیا سے نہیں۔

رولاں بارت نے اپنی ابتدائی تحریروں میں تو ان دونوں کا فرق قائم رکھا تھا لیکن بعد میں اس کی تحریر سے Ecrivain اور Ecrivant کی اصطلاحیں غائب ہو گئیں بعد میں اس کا خیال ہو گیا تھا کہ ہر سچا لکھنے والا دراصل Ecrivain بھی ہوتا ہے اور Ecrivant بھی یعنی کچھ دنوں تک تو پادری یا کاہن بنا رہتا ہے پھر محرر ہو جاتا ہے۔

Ecrivain ادب کو بذاتِ خود کسی مقصد کا ذریعہ نہیں سمجھتا وہ معانی کو التوا میں ڈال کر رکھتا ہے لیکن پڑھنے والے سمجھتے ہیں کہ اس کا کوئی مقصد ضرور ہے۔

رولاں بارت کہتا ہے کہ اکریوین زبان کے نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ اکروین متن پیدا کرتا ہے اکریونت صرف ایک نگارش نامہ (Work) رولاں بارت کے لیے لکھنے والا کبھی کاہن بن جاتا ہے اور کبھی کلرک، کبھی وہ زبان کو اس کے متعین معنی میں استعمال کرتا ہے اور کبھی زبان کے ساتھ کھیلتا ہے یہ دیکھنے کے لیے کہ اس میں سے کیا معنی برآمد ہوتے ہیں لیکن دراصل اکریوین ہی رولاں بارت کے لیے دلچسپی کا مرکز ہے کیوں کہ رولاں بارت کہتا ہے کہ اکریوین ہی دراصل مستقبل کا مصنّف ہے۔

رولاں بارت کہتا ہے کہ ایک وقت اکریوین کا آئے گا یہ صحیح ہے کہ

اکریوین الگ تھلگ رہتا ہے لیکن وہ صرف خواب دیکھنے والا نہیں ہوتا۔ دراصل وہ زبان پر کام کرنے والا ایک محنت کش ہے جو تنہائی میں اسی وقت تک رہتا ہے جب تک وہ لکھنے میں مشغول رہتا ہے لیکن دراصل وہ دنیا سے ہاتھ نہیں دھو بیٹھتا بلکہ وہ کائنات کا ضمیر ہوتا ہے کیوں کہ اس کا فرض ہوتا ہے کہ وہ اپنی مادری زبان کو پورا آہنگ دے۔

اکریوین معانی کے لیے کام نہیں کرتا جیسا کہ اکریونت کرتا ہے بلکہ بقول بارت اکریوین کے یہاں معنی کو التوا میں ڈال دیا جاتا ہے۔ اکریوین ادب کو مقصد سمجھتا ہے لیکن دنیا اسے ذریعہ بنا کر واپس کر دیتی ہے۔ اکریوین میلارمے کے باغیانہ قول کا تابع ہوتا ہے جس نے کہا تھا رہبری الفاظ کے حوالے کر دو۔

رولاں بارت نے اپنی کتاب S/Z میں لکھنے والے کی دو اقسام کو اپنی موضوع گفتگو بنایا ہے۔ ایک قسم کو وہ Readerly کہتا ہے اور دوسری کو Writerly۔ یہ دونوں قسمیں بھی بالکل اسی طرح ہیں جیسی Ecrivain اور Ecrivant ..... Readerly وہ تحریر ہے جو قاری بڑی آسانی اور بڑی جلد پڑھ لیتا ہے یہ ایسی تحریر ہوتی ہے جو قاری کو اپنے ساتھ باندھے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ جیسے شربت پی جانے والا شربت کے ایک گلاس کو غٹا غٹ پی جاتا ہے اس کا سفر افقی ہوتا ہے، وہ بس پڑھتا چلا جاتا ہے لیکن یہ تحریر ایسی ہوتی ہے کہ قاری گویا اسے دوبارہ لکھتا ہے۔ ایسی تحریر میں قدم قدم پر منزل کا گماں ہوتا ہے اس قسم کی تحریر میں قاری کا سفر عمودی ہوتا ہے۔ (۱۹۶۰ء) میں رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کا ذکر کیا تھا لیکن ۱۹۷۰ء میں جب اس نے مصنّف کو Dead قرار دیا تھا تو اس نے تحریر کی دو قسمیں قرار دی تھیں ایک عام سی تحریر یعنی Readerly اور ایک خاص تحریر یعنی Writerly اس سے پتہ چلتا ہے کہ بات تو وہی ہے جو اس نے ۱۹۶۰ء میں لکھی تھی مگر ۱۹۷۰ء میں یہ بات وہ تحریر کے حوالے سے کر رہا ہے۔

تحریر کے ان دونوں نمونوں میں سے اس خاص قسم کی تحریر کو رولاں بارت نے مَتن کہا ہے۔ مَتن کا امتیازی وصف نہ تو اس کے معنی ہیں اور نہ مصنّف کا منفرد طرزِ احساس ہے تو پھر ہم مَتن کس کو سمجھیں رولاں بارت کہتا ہے کہ مَتن ایک ایسا اسٹرکچر ہے جو Codes کے تابع ہوتا ہے یا مَتن کی خود اپنی روایات ہوتی ہیں جس کا وہ تابع ہوتا رولاں بارت نے بتایا ہے کہ یہ Codes مندرجہ ذیل قسم کے ہوتے ہیں۔

تفہیماتی Hermeneutic

معنیاتی Semic

علامتی Symbolic

عملی Proairetic

ثقافتی Cultural

رولاں بارت نے مَتن کو مقصود بالذات قرار دیتے ہوئے اس کی تخلیق سے مصنّف کی کارکردگی کو منہا کر دیا ہے اور مصنّف کی بجائے تحریر (لکھت) کو ساری اہمیت دیتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ The Writing Writes not the author یعنی لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں یعنی ہر تحریر کی اپنی ایک بوطیقا، اپنا ایک سسٹم یا نظام ہوتا ہے جس میں مصنّف کا کوئی حصّہ نہیں ہوتا جس طرح بارت نے بتایا ہے کہ پیرول Parole کی ساری بوقلمونی کے پیچھے (Langue) کا نظام کام کرتا رہتا ہے رولاں بارت نے بھی تحریر کے پسِ پردہ Codes کا ذکر کیا ہے ایک تہہ در تہہ Space جو Codes سے عبارت ہوتی ہے رولاں بارت یہ کہنا چاہتا ہے کہ تحریر ایسی ساخت ہے جو پیاز سے مشابہ ہونے کے باعث پرتوں کا ایک سلسلہ ہے جس کے اندر کوئی معنی ملفوف نہیں ہے اس نے تحریر کو ایک ایسا لفافہ قرار دیا ہے جس کی اندر خط موجود نہیں۔

بارت نے جس طرح لکھاریوں یا لکھنے والوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا

ہے یعنی ایک Ecrivain اور دوسرا Ecrivant اسی طرح اس نے متن کی بھی دو قسمیں ٹھہرائی ہیں یعنی Writerly اور Readerly یعنی لکھاری کے حوالہ سے جو اوصاف Ecrivain کے ہیں وہی لکھت کے حوالہ سے Writerly کے ہیں۔

طرح رولاں بارت نے قاری کو بھی دو قسموں میں بانٹ دیا ہے ایک قاری وہ جو قرأت سے عام سی لذت کشید کرتا ہے۔ بارت نے لذت کے لیے (Plaisir) کا لفظ استعمال کیا ہے اور دوسرے اس قاری کے لیے جو متن سے انتہائی انبساط حاصل کرتا ہے اس کے لیے رولاں بارت نے (Jouissance) کا لفظ استعمال کیا ہے جن مترجموں نے اس فرانسیسی لفظ Jouissance کا ترجمہ انتہائی انبساط کیا ہے وہ اپنے اس ترجمہ میں شہوت کی انتہائی انبساط کو بھی سمیٹ لیتے ہیں۔ رولاں بارت کو اساطیر کی اصطلاح مارکسزم سے تیار شدہ حالت میں ملی اس صنعتی زمانے میں اگر لوگوں کو یہ خبر نہ ہو کہ یہ تخلیق شدہ چیزیں کہاں تخلیق کی گئی تھیں تو پراسراریت شروع ہو جاتی ہے لوگ اسے سحر کاری، جادو وغیرہ کا اثر سمجھنے لگتے ہیں اسے انٹلکچول کوشش کا نتیجہ نہیں سمجھتے۔

بارت حقیقت پسندی کا دشمن تھا کیوں کہ وہ حقیقت پسندی کو آرٹ کا مخالف سمجھتا تھا، رولاں بارت ہی نہیں تقریباً تمام ادب کی نئی تھیوری کے مرتب کرنے والے حقیقت پسندی کو آرٹ کا دشمن سمجھتے ہیں۔ بارت کہتا ہے کہ ادب کا کام نہ اطلاع دینا ہے نہ تعلیم دینا ہے روزمرہ کے کاموں میں لوگ ادب کو پھنسائے رکھنا چاہتے ہیں لیکن ادب کو فنکار روزمرہ کے چھوٹے موٹے کاموں سے آزاد کرانا چاہتا ہے وہ کہتا ہے کہ ادب کسی مقصد کا ذریعہ نہیں ہوتا۔ اگر موازنہ کر کے دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ادبی زبان کا کام مقصد نہیں ہوتا اور جب ہم کسی ادب پارے کو پڑھتے ہیں تو یہ ادب پارہ ہمیں کسی کام کو کرنے کی نصیحت نہیں کرتا اس طرح کا کوئی کام ادب کے نتیجہ میں ظاہر نہیں ہوتا۔

# مصنف سے متن تک: رولاں بارت

مصنف کا تصور ایک جدید تصور ہے جو مغربی معاشرے میں عہد وسطیٰ میں پیدا ہوا اور انگریزی تجربیت پسندی فرانسیسی عقلیت پرستی اور مذہبی اصلاح کی تحریک کے ساتھ فرد کی جو اہمیت رونما ہوئی اس کا مظہر ہے سرمایہ داری کے نظام نے اسے اور فروغ دیا چنانچہ آج مغرب اور مشرق ہر جگہ ہماری توجہ کا مرکز مصنف ہے آج بھی یورپ میں انسان کی حیثیت سے بادلیر کی ناکامی اور ادیب اور شاعر کی حیثیت سے اس کی کامیابی زیر بحث رہتی ہے آج بھی فان گاف کا پاگل پن زیر بحث رہتا ہے اس کی تصویریں نہیں اس کی عظمت اس کی شخصیت کے پس منظر میں دیکھی جاتی ہے میلارمے پہلا آدمی تھا جس نے کہا تھا کہ زبان لکھتی ہے مصنف نہیں اور ایلیٹ نے بھی ادب کو شخصیت سے گریز بتایا ہے دانتے نے بھی کہا تھا کہ روح القدس لکھواتا ہے اور میں لکھتا جاتا ہوں رولاں بارت کہتا ہے کہ جب ہم مصنف کہتے ہیں تو اس سے ہماری مراد ہی یہ ہوتی ہے کہ ہم کتاب کے ماضی کا ذکر کر رہے ہیں کیوں کہ مصنف خود کتاب کا ماضی ہوتا ہے مصنف کتاب سے پہلے زندہ رہتا ہے سوچتا ہے دکھ اُٹھاتا ہے جو تعلق باپ اور بیٹے میں ہوتا ہے وہی مصنف اور اس کی کتاب میں ہوتا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہوتا مصنف کتاب کے ساتھ پیدا ہوتا ہے متن کے ساتھ پیدا ہوتا ہے وہ اس متن سے پہلے کچھ نہیں ہوتا اور نہ اس متن کے آگے کچھ ہوتا ہے۔ لیکن اب مصنف مر چکا ہے اور اس کی جگہ متن کی

کثیر المعنویت نے لے لی ہے۔

چی تو زیوآن Chieh Tzuyuan کہتا ہے کہ جب تصویر تقدس کے درجہ تک پہنچ جاتی ہے اور آسانی قدر حاصل کر لیتی ہے تو معاملہ ختم ہو جاتا ہے۔ اسی تصور کو دوتاؤ توذو کی چینی کہانی میں یوں بیان کیا گیا ہے کہ دوتاؤ نے محل کی دیوار پر ایک بڑے شاندار منظر کی تصویر کھینچی تھی جس میں پہاڑ، جنگل، بادل، چڑیاں، آدمی اور فطرت کی تمام چیزیں موجود تھیں منظر کیا تھا دنیا کی پوری تصویر تھی شہنشاہ دوتاؤ توذو کے سرپرست کی حیثیت سے تصویر کو بہت پسند کر رہا تھا دوتاؤ توذو نے اس تصویر میں ایک دروازے کی طرف اشارہ کیا جو پہاڑی کے ایک طرف تھا اور شہنشاہ سے درخواست کی کہ اندر چل کر حیرت ناک چیزوں کا مشاہدہ کرے پہلے خود تاؤذو دروازے کے اندر داخل ہو گیا اور بادشاہ سے پیچھے آنے کے لیے اشارہ کیا۔ اس طرح مصوّر غائب ہوا۔ چینی کہانیوں میں تو ایسی جھلک بھی ملتی ہے مثلاً چانگ سینگ یو جو مصوّر تھا اس کی کہانی میں جب دیواروں پر اژدہوں کی تصویر مکمل ہوئی تو اژدہے دیواروں سے اُڑ گئے۔ چنانچہ بارت جب متن کی کثرت المعنویت کا ذکر کرتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ سارے معانی اُڑ جائیں گے صرف نشانات باقی رہ جائیں گے اور ان سے بھی معانی ہمیشہ اُڑتے رہیں گے۔

جس طرح آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت کے سامنے نیوٹن کی طبیعیات ابتدائی منزل میں نظر آتی ہے اسی طرح اب مارکس، فرائڈ اور سوسیر کے نظریات کے سامنے پچھلے افکار کوئی معنی نہیں رکھتے تو آئیے پہلے میں ایک زین پروہت تان سیا کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جس نے گوتم بدھ کی لکڑی کی ایک مورتی کو آگ میں جھونک دیا تھا اس لیے نہیں کہ وہ آرٹ سے نفرت کرتا تھا یا گوتم بدھ کے مذہب کا باغی تھا بلکہ صرف اس لیے کہ وہ سردی سے بچنا چاہتا تھا۔ یہ ایک بہت غیر معمولی صورتحال تھی ایشیا میں خاص طور پر چین اور جاپان میں

زین آرٹ نے بڑے کارنامے انجام دیے ہیں خاص طور پر لینڈ اسکیپ کے سلسلے میں پودوں اور جانوروں کی تصویر کشی میں کمال کر دیا ہے ایران میں صوفیانہ شاعری نے اور ہندوستان میں ویشنو کی مصوّری شاعری اور موسیقی نے کمال دکھایا ہے زین آرٹ میں گوتم بدھ کے اثرات کے ساتھ ساتھ تاؤمت کی جڑیں بھی گہری ہیں۔ بارہویں صدی کا ایک چینی نقاد جانوروں کی تصویروں پر گفتگو کرتے ہوئے کہتا ہے کہ گھوڑا آسمان اور بیل زمین کی علامت ہے لیکن شیر، چیتے، ہرن، جنگلی سور، خرگوش یعنی وہ جانور جو انسان کی مرضی کے تابع نہیں ہوتے جن پر لگان نہیں دی جاسکتی یا جن کے پاؤں باندھ کر نہیں رکھے جاسکتے جن کی تصویریں بھی مصور ان کی زندہ دلی اور کھیل کود اور حیلہ پا کر بھاگنے کے باعث کھینچتا ہے۔ ان جانوروں کی تصویریں جو بڑے بڑے میدانوں اور برف پوش پہاڑوں سے بھاگ آتے ہیں مصوّر ان کی شاندار دوڑ اور نازک خرامی کی تصویر کھینچتے ہیں ایک مصوّر نے کہا ہے کہ برسہا برس سے میں بانسوں کے جھنڈ کی تصویر کھینچ رہا ہوں لیکن اب تک بانس کی نکیلی پتیوں کی تصویر کھینچنا نہیں سیکھ سکا شوانگ زو کی ایک کہانی میں ایک پہیہ بنانے والے نے کسی مردہ مصنّف کی کتابیں پڑھنے پر ایک شریف زادے پر اعتراض کیا اور کہا کہ آپ کا یہ خادم اس معاملے کو اپنے فن کے زاویے ہی سے دیکھ سکتا ہے۔ اگر پہیہ بنانے کے سلسلے میں بہت نرمی سے اور بہت آہستہ آہستہ کام کروں تو پھر پہیہ بنانے کا کام ہی انجام نہیں دے سکتا اور اگر بہت شدت اور تیزی سے کام کروں تو اس پہیہ کے مختلف حصّے ایک دوسرے سے اچھی طرح جڑ نہیں سکتے اور میں بہت جلد تھک بھی جاؤں گا یہ صرف اس وقت ہو سکتا ہے جب میرے ہاتھ کی حرکات نہ بہت ہلکی ہوں نہ بہت شدید نہ بہت آہستہ ہوں اور نہ بہت تیز تب ہی وہ خیال جو میرے ذہن میں ہے صورت پذیر ہو سکتا ہے لیکن میں اسے لفظوں میں بیان نہیں کر سکتا اس میں ایسی مہارت اور ایک ایسا فن درکار ہے جو میں

اپنے بچہ کو بھی سکھا نہیں سکتا اور نہ وہ مجھ سے سیکھ سکتا ہے۔

جاپانی آرٹ میں صبح کی کیفیت اور صنوبر مصوّروں کے محبوب موضوعات ہیں۔ صبح کا سماں ایک آدھ گھنٹہ کے لیے اپنے حسن کی نمود کرتا ہے تاہم دیکھنے والوں کے لیے صنوبر کے حسن سے مختلف نہیں ہوتا جس کی زندگی ہزار سال ہوتی ہے یہ نہیں ہے کہ یہ دونوں الگ الگ گزرتے ہوئے وقت اور ابدیت کی علامت ہیں بلکہ صنوبر کے لیے بھی اس کی زندگی کے ہزار سال ایک صبح سے زیادہ نہیں ہوتے۔

بارت کی کتاب The Pleasure of the Text نظر میں رہے اور کروچے کا نظریہ اظہاریت تو قدیم ہندوستان کا یہ نظریہ آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے کہ

Art Is Expression Informed By Ideal Beauty

یعنی آرٹ صرف بیان کا نام نہیں ہے نہ صرف افادیت کا اور نہ صرف علم پہنچانے کا ذریعہ ہے یعنی آرٹ فطرتاً مسرت کا سرچشمہ ہے۔

Ananda-Nisyanda (Awell Spring of Delight)

چاہے اس کے ظہور کا باعث کوئی چیز کیوں نہ ہو ساہتیہ درپن میں لکھا ہے کہ ہر اظہار اپنے سے ماورا کسی مقصد کی طرف ضرور لے جاتا ہے۔

رولاں بارت کے مطابق ہر قسم کی تصنیف مَتن نہیں ہوتی ساہتیہ درپن کے برخلاف رولاں بارت یہ کہتا ہے کہ Ecrivain قسم کے لکھنے والے کا کوئی مقصد نہیں ہوتا۔ اس کا مَتن ہی اصل حقیقت رکھتا ہے۔ مستقبل کے امکانات کا حامل ہوتا ہے اور ماضی کے ادب کو بھی اس مَتن کے معیار سے پرکھا جا سکتا ہے گویا مَتن ایک طرح کا لفظی تہوار ہوتا ہے جس میں زبان روزمرہ کی زندگی سے آزاد ہو کر جشن مناتی ہے ایک لسانی لینڈ اسکیپ پیش کرتی ہے اور قاری اس منظر سے منظر ہی کی خاطر لطف اندوز ہوتا ہے۔ بارت کہتا ہے کہ مَتن تصنیف

سے الگ ایک چیز ہے۔ قدیم ترین تصنیف میں بھی مَتن ہو سکتا ہے اور جدید ترین تصنیفات سے بھی مَتن غائب ہو سکتا ہے۔ کتابیں تصنیف سے بھری ہوتی ہیں، ممکن ہے ان میں مَتن ہو اور ممکن ہے مَتن نہ ہو۔ کسی تصنیف کے کلاسیکل یا آواں گار ہونے سے مَتن کا مسئلہ طے نہیں ہو سکتا لاکاں کہتا ہے کہ حقیقت کو دکھایا جاتا ہے اور حقیقی چیز کو ثابت کیا جاتا ہے۔ تصنیف ہمیں لائبریری میں کتابوں کی دکانوں میں اور ایم اے کے نصاب میں ملتی ہے لیکن مَتن زبان پر ہوتا ہے تصنیف ہاتھ میں ہوتی ہے اور مَتن زبان میں۔ ہاں گفتگو میں مَتن رونما ہوتا ہے۔ بارت کہتا ہے کہ مَتن بولنے کے عمل کے قواعد کی آخری حدوں پر ہوتا ہے عام اور مقبول خیالات کی آخری حدوں کے پیچھے ہوتا ہے مَتن عام عقیدے یعنی Doxa سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ Paradoxical یعنی قول محال ہوتا ہے۔ تصنیف Signified یعنی لفظوں کے معانی پر ختم ہو جاتی ہے یعنی تصنیف کسی موضوع پر ہوتی ہے، طب پر، طبیعیات پر، فلسفہ پر، علم نباتات پر یا کسی اور علم پر کسی معاشی، سماجی نظریہ کے بارے میں ہوتی ہے اس کے معانی الفاظ پر ٹھہر جاتے ہیں۔ ہر لفظ کے آخری معنی موجود ہوتے ہیں اور مَتن معانی کو ہمیشہ کے لیے معرض التوا میں ڈال دیتا ہے۔ تصنیف متوسط انداز میں علامتی ہوتی ہے مَتن انقلابی انداز میں علامتی ہوتا ہے۔ مَتن کثیر المعانی ہوتا ہے اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ مَتن کے کئی معنی ہوتے ہیں بلکہ اس کی کثیر المعنویت ختم نہیں ہوتی۔

مَتن میں کئی معانی ایک ساتھ نہیں رہتے یعنی معانی میں Co-existence نہیں ہوتی بلکہ یہ معانی کا ایک عالم گزراں ہے ایک رہگزر ہے ایک ٹیڑھا ترچھا راستہ ہے۔ مَتن کی کثیر المعنویت کی بنیاد مَتن کا ابہام نہیں ہے نہ اس کے مافیہ کا ابہام ہے بلکہ جن نشانات Signs کی Plurality کثرت اس کا تانا بانا بنتی ہے یہ اس کا اظہار ہے۔ ہر مَتن کے اندر

بین المتنیت ہوتی ہے اس میں حوالے ہوتے ہیں بغیر حوالوں کے نشانات کے۔ مَتن کہتا ہے کہ میں لشکر ہوں کیوں کہ ہم بہت سارے ہیں مصنّف اپنی کتاب کا مالک اور باپ ہوتا ہے اور قانون بھی مصنّف کے حقوق تسلیم کرتا ہے۔ مصنّف مَتن میں آ سکتا ہے لیکن مَتن مصنف سے آزاد ہوتا ہے اس کا وجود مصنّف کے دستخط کا محتاج نہیں ہوتا مَتن چاہتا ہے کہ اس کے اور قاری کے درمیان فاصلہ باقی رہے لیکن تاریخ تحریر اور اس کی قرأت میں فاصلہ پیدا کر دیتی ہے پہلے خطابت Rhetoric لکھنے کا طریقہ سکھاتی تھی اب پڑھنے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ اب قرأت مَتن سے نہیں کھیلتی بلکہ خود مَتن کھیلتا ہے اس دروازے کی طرح جو Hinges (یعنی قلابے پر) آگے پیچھے ہوتا ہے اب قاری مَتن سے کھیلتا نہیں بلکہ مَتن کو تخلیق کرتا ہے۔

بارت کہتا ہے کہ تصنیف سے مسرت ضرور ملتی ہے میں پروست، فلابیر، بالزاک بلکہ Alexander Dumas تک کو پڑھ سکتا ہوں ان سے مسرت حاصل کر سکتا ہوں لیکن یہ ایک صارف کی مسرت ہوتی ہے میں ان مصنّفوں کو پڑھ سکتا ہوں لیکن ان کی تصنیفات کو دوبارہ نہیں لکھ سکتا۔

# رولاں بارت سے رولاں بارت تک

ننگے جسم سے زیادہ جنسی دلکشی اس جگہ سے ہوتی ہے جہاں
کپڑوں میں شگاف نظر آتا ہے۔

رولاں بارت

ساختیات سے پس ساختیات تک بارت کا سفر بالزاک کے ناول
"سارا سین" کے تجزیہ میں نظر آتا ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم بارت پر گفتگو
کریں بارت کے نام یہ خط دیکھیے۔

جلالی کا ایک خط رولاں بارت کے نام

ڈیر رولاں

آپ کے خط سے بڑی مسرّت ہوئی یہ مسرّت
ہمارے قلبی تعلق کی علامت ہے ایسے تعلق کی جس میں
کسی قسم کا کھوٹ نہیں ہے دوسری جانب مجھے آپ کے
سنجیدہ خط کا جواب دینے اور اپنی دلی گہرائیوں سے آپ کے
شاندار الفاظ کا شکریہ ادا کرنے میں بھی بڑی مسرّت ہوئی۔

ڈیئر رولاں۔ اس موقع پر میں ایک پریشان کن
موضوع چھیڑ رہا ہوں وہ یہ کہ میرا ایک چھوٹا بھائی ہے جو
تھرڈ فورم کا طالب علم ہے موسیقی سے دلچسپی رکھتا ہے
(گٹار سے) بہت پیار کرنے والا بچہ ہے افلاس نے اسے ایک

دہشت ناک صورتِ حال میں پھنسا رکھا ہے۔

ڈیئر رولاں۔ آپ سے درخواست ہے کہ آپ اس کے لیے جلد از جلد اپنے ملک میں کوئی کام تلاش کریں (یعنی ملازمت وغیرہ) اس وقت اس کی زندگی بڑی تشویش کا شکار ہے اور آپ نوجوان مراکشیوں کی صورتِ حال سے بخوبی واقف ہیں اگر آپ کا دل مردم بیزاری اور غیر ملکیوں کی نفرت سے پاک ہے تو آپ بھی اس صورتِ حال سے پریشان ضرور ہوں گے آپ کے جواب کا بے چینی سے منتظر ہوں اور آپ کی صحت کے لیے دست بدعا۔

آپ کا جلالی

اس خط پر رولاں بارت کے ریمارکس ملاحظہ کیجیے

خط لغوی ہونے کے باوجود ادبی ہے ..... کلچر کے بغیر ہے لیکن ہر جملہ میں زبان سے پیدا ہونے والی مسرتیں ہیں اظہار کا زیر و بم، صحیح اور بے کم و کاست، جمالیات سے دور لیکن جمالیات پر ناراضگی کا اظہار نہیں (جیسا کہ اس صورتِ حال میں ہمارے ہم وطن کرتے) خط میں سچائی ہے اور خواہش بھی جلالی کی خواہش اور مراکش کی سچائی یہ وہ آئیڈیل مکالمہ ہے جس کا طلب گار ہر شخص ہوگا۔

لسانیات کا ساختیاتی تجزیہ جس طریقہ کار سے ہوتا ہے وہی طریقہ کار لیوی اسٹراس نے عمرانیات پر اور رولاں بارت نے ادب اور فیشن پر منطبق کیا ہے۔

رولاں بارت کہتا ہے

"میں نے ساختیاتی تجزیوں کا ایک سلسلہ جاری کر رکھا ہے جس کا مقصد ہی یہ ہے کہ غیر لسانی زبانوں کی تعریف و

تحدید کی جائے۔"

رولاں بارت سارتر سے بھی زیادہ جوہریت کے خلاف ہے وہ انسان کے جوہر کو پہلے سے طے شدہ نہیں سمجھتا۔ لسانیات کا وہ کون سا بنیادی خیال ہے جس پر ساختیات کھڑی ہوئی ہے وہ یہ ہے کہ لسانیات میں نشان ہی سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور چونکہ یہ نشان بلاجواز ہوتے ہیں اس لیے نشان فرق سے سمجھے جاسکتے ہیں اور فرق ہی سے یہ نشانات ایک ساختیاتی نظام بنالیتے ہیں۔ نشان کے بلاجواز یا Arbitrary ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ہم پیڑ کو بلاجواز پیڑ کہتے ہیں یا درخت یا شجر کہنے کی کوئی وجہ نہیں ہوتی۔

کلچر میں بھی اسی طرح نشان بلاجواز ہوتے ہیں۔ ان کا مطالعہ فرق کے نظام میں رکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے۔

ادب میں ساختیات کا موضوع ادب کا مافیہ نہیں بلکہ اس کی ہئیت سے متعلق ہے۔ ساختیات علامتوں کی تشریح نہیں ہے بلکہ یہ بتاتی ہے کہ علامت کتنی اور چیزوں سے متحد ہو سکتی ہے ساختیات کہانی کے معنی اور اشعار کے مفہوم کو ذیلی حیثیت دیتی ہے دراصل ساختیات ابلاغ کے اس پیچیدہ نظام کی وضاحت کرتی ہے جس سے معانی پیدا ہوتے ہیں یا معانی کے امکانات۔

ساختیات خطابت کی جگہ لے رہی ہے یورپ میں ارسطو سے پہلے بوطیقا اور خطابت یا علم بیان میں کوئی فرق نہیں تھا ارسطو نے یہ فرق قائم کیا اور انیسویں صدی کے آخر تک زبان اور ادب کا تعلق خطابت ہی کے عنوان سے زیر بحث رہا گویا دو ہزار برس تک یورپ میں ادبی تھیوری پر بحثیں اسی عنوان سے ہوتی رہیں یہاں تک کہ عقلیت پسندی اور اثباتیت نے خطابت کو زوال پذیر کر دیا شاعری اور زبان کا تعلق میلارمے کی شاعری پر بحثوں میں ہوا یا اسلوبیات میں۔ اب بیسویں صدی میں پھر یہ بحث سوسیئر کی وجہ سے عمرانیات اور ادب میں شروع ہوئی ہے۔

تحریر کے سلسلے میں رولاں بارت کے رویے کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہے اس لیے تحریر کے بارے میں ہلکے سے اشارے ہی کافی ہیں مثلاً گفتگو نشانات کا بہاؤ ہے اس کے برعکس تحریر علامتی ہوتی ہے اور آزادانہ وجود رکھتی ہے۔

تحریر اپنے عہد سے تصادم کے نتیجہ میں پیدا ہوتی ہے۔ تحریر ..... تاریخ اور روایات کے دباؤ میں مصنف کی آزادی اور اس کی یادوں کے درمیان مصالحت سے پیدا ہوتی ہے سادہ ترین زبان بھی بالواسطہ طور پر ادب سے مصنف کے تعلق اور رشتہ کو ظاہر کرتی ہے سادہ ترین تحریر بھی زندگی کے Occult پہلو سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتی ہے۔

مصنف مر چکا ہے اور اس کے صلہ میں قاری رونما ہو گیا ہے اس عہد کا مسئلہ مصنف اور تصنیف نہیں بلکہ تحریر اور قرأت ہے۔

لکھنے والا اپنے گردوپیش کے حالات اور افکار کا ایکو چیمبر ہوتا ہے۔

لکھنے والے کی دو قسمیں ہیں ایک Ecrivant جو کسی خاص مقصد سے لکھتا ہے اور اپنی تحریر سے ایک ہی معنی اپنے قاری تک پہنچانا چاہتا ہے دوسرا Ecrivain جس کی تحریر کا کوئی مخصوص مقصد نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنی تحریر کی ہئیت اور زبان ہی کو اہمیت دیتا ہے اس کی بہترین مثال جیمس جوائس کی Finnigan's Wake ہے۔ Ecrivant کی تشبیہ بارت نے کلرک سے دی ہے اور Ecrivain کی شبیہ پادری سے۔ حقیقی لکھنے والا ان دونوں کا ملا جلا روپ ہوتا ہے۔

Ecrivain کی تحریر ہی دراصل مَتن ہے۔ یعنی لفظوں کا تہوار جب لفظ روزمرہ کے بوجھ سے آزاد ہو جاتے ہیں تو یہ تہوار شروع ہوتا ہے چونکہ لوگ عام طور پر ایسی تحریروں کے پڑھنے کے عادی ہوتے ہیں جو کسی مقصد سے لکھی جاتی ہیں اس لیے Finnigan's Wake ٹائپ کی تحریریں مہمل قرار دی جاتی

ہیں لیکن جیمس جوائس کا یہ ناول مہمل ہونے کے باوجود انتہائی معنی خیز ہے۔
مَتن کی قسمیں دو ہیں ایک وہ جن سے قاری کو مسرت ملتی ہے اور دوسری وہ ہے جس سے سرمستی حاصل ہوتی ہے اس کو انگریزی میں Bliss اور Ecstasy بھی کہتے ہیں۔

وہ مَتن جس سے مسّرت ملتی ہے وہ دراصل بورژوا احساس راحت ہے اس کو آتش دان کے پاس بیٹھ کر پڑھنے کی مسّرت بھی کہہ سکتے ہیں دوسرا مَتن جس سے سرمستی پیدا ہوتی ہے قاری کے سارے وجود کو اور اس کی تاریخی، تمدنی اور نفسیاتی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیتا ہے۔

The Pleasure of The Text سے کچھ اقتباسات:

لکھنے والے کا مقولہ یہ ہوتا ہے۔
میں نہ پاگل ہوں اور نہ معقول آدمی، میں اعصاب کا ایک بیمار ہوں۔
آپ جو مَتن چاہیں لکھیں لیکن یہ خیال رہے کہ قاری میں اس کی خواہش موجود ہو۔

کلچر دلکش ہوتا ہے اور نہ اس کی تباہی، بلکہ دلکش دراصل وہ شگاف ہوتا ہے جو ان کے درمیان ہوتا ہے کیا جسم کا وہ حصہ سب سے زیادہ دلکش نہیں ہوتا جو پھٹے ہوئے کپڑوں میں سے جھلکتا ہے تحلیل نفسی نے سچ بتایا ہے کہ دو کپڑوں کے درمیان جو جسم جھلکتا ہے وہی سب سے زیادہ دلکش ہوتا ہے۔ قمیص کی کھلی ہوئی گردن میں سے جھلکتا ہوا جسم...... پتلون اور سوئیٹر کے درمیان یا دستانے اور آستین کے درمیان دکھائی دینے والا جسم۔

مَتن کی مسّرت کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آپ کسی کردار کی جسمانی برہنگی دکھائیں یا ایسی صورتِ حال پیدا کریں جس سے قاری میں انتظار کی تشویش اور بڑھ جائے۔

کسی کہانی کے آغاز اور انجام کے جاننے سے جو مسّرت ملتی ہے اس کا

تعلق Oedipus Complex سے ہوتا ہے کیوں کہ سچائی کو دراصل بے نقاب کرنے کی خواہش ایک چھپے ہوئے باپ کو اسٹیج پر لانے کی خواہش ہے۔
برہنہ ہونے کے سلسلے میں جو مانعتیں ہیں ان سے بھی انجام جاننے کی خواہش کا گہرا تعلق ہے۔

پروست، بالزاک یا طالسطائے کے ناول War and Peace کا ایک ایک لفظ کس نے پڑھا ہے، ہم ہر ناول کے وہ حصے چھوڑ دیتے ہیں جو غیر ضروری لگتے ہیں یا غیر دلچسپ۔ ہم چھوڑ چھوڑ کر پڑھتے ہیں تاکہ ہم زیادہ سے زیادہ دلکش حصوں سے لطف اندوز ہو سکیں ہم ناول یا کوئی اور چیز یکساں دلچسپی کے ساتھ نہیں پڑھ سکتے۔ پڑھنے میں ایک آہنگ ضرور ہوتا ہے لیکن اس کا تعلق مَتن کی سالمیت یا کلیّت سے نہیں ہوتا۔

جس مَتن سے مسّرت ملتی ہے وہ مَتن کلچر سے پیدا ہوتا ہے اور کلچر سے پیوستہ رہتا ہے اور پڑھنے والے کے لیے آرام دہ قرات کا سامان مہیا کرتا ہے۔ اس کے برعکس جس مَتن سے سرمستی پیدا ہوتی ہے وہ قاری کے لیے تکلیف دہ ہوتا ہے قاری میں بوریت محسوس کرتا ہے قاری کا ذوق سلیم اس کا حافظہ اس کے نفسیاتی مفروضات سب ہیجان کا شکار ہو جاتے ہیں۔

اگر کوئی دونوں قسم کے مَتن سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ کلچر سے پیدا ہونے والی گہری لذتیت سے بھی ہمکنار ہوتا ہے اور کلچر کی تباہی سے بھی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی شخصیت دو حصوں میں بٹ گئی ہے۔

بارت تحریر کی دو قسمیں بتاتا ہے ایک قسم Readerly اور دوسری Writerly ‏Readerly تحریر ہے جو ہم آسانی سے پڑھ سکیں۔ Writerly تحریر پڑھنے میں مزاحمت کرتی ہے۔ Readerly تحریر کلاسیکی ہوتی ہے اور Writerly تحریر جدید۔ لکیر کی طرح آگے نہیں بڑھتی بلکہ بیج کی طرح نشوونما کرتی ہے۔ ادب صرف معانی کو پیش نہیں کرتا بلکہ وجود کو اس

کی ساری پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اظہار اور ابلاغ کے علاوہ ایک اور چیز بھی ہوتی ہے جو تحریر پر Superimpose ہوتی ہے۔

Writing Degree Zero. کی تمہید میں بارت کہتا ہے

باغی Hebert اپنے خبر نامہ کا آغاز فحش گالیوں سے کرتا تھا جس کا مطلب صرف یہ تھا کہ یہ معلوم ہونا چاہیے کہ یہ ایک باغی کی تحریر ہے۔

ادب میں ادبیت ہی ادب کو تاریخ سے بلند کر دیتی ہے جس وقت تاریخ کا انکار کیا جاتا ہے اس وقت تاریخ ہی سب سے زیادہ کام کرتی ہے۔

ادب میں تخیل کی دنیا بھی سچی ہوتی ہے یعنی جھوٹ ہوتے ہوئے سچ ہوتی ہے۔

کہانی میں بیانیہ کہانی کا سومیاتی حصّہ ہوتا ہے یہ بیان کسی کردار کا بیان نہیں تماشائی کا بیان ہوتا ہے اگاتھا کرسٹی کے ایک ناول میں پڑھنے والا ہر کردار پر شبہ کرتا ہے کہ شاید یہی قاتل ہو لیکن آخر پتا چلتا ہے کہ بیان کرنے والا ہی قاتل تھا۔

بالزاک نے اپنی کہانی Sarrasine میں ایک جگہ لکھا ہے۔

"وہ ایک عورت تھی، جبلی خوف، ناقابلِ فہم ترنگ اور بے معنی ہمدردی کے دکھاوں کے ساتھ، اپنی سرکشی، حکم عدولی اور احساس کی پُرلطف نزاکتوں کو لیے ہوئے۔"

بارت پوچھتا ہے کہ یہ جملہ کس شخص کا ہو سکتا ہے کہانی کے ہیرو کا جو عورت کے روپ میں چھپے ہوئے ایک ہیجڑے کو پہچاننا نہیں چاہتا یا یہ جملہ بالزاک نے صرف ایک ایسے انسان کی حیثیت سے لکھا ہے جو اپنے ذاتی تجربہ کی بنیاد پر عورت کے بارے میں ایک مخصوص نقطۂ نظر رکھتا ہے یا یہ جملہ مصنف کی حیثیت سے بالزاک کا ہے جو عورتوں کے بارے میں مخصوص خیالات کا حامل تھا۔

بارت کہتا ہے کہ مَتن وہ مقام ہے جہاں یہ ساری بوقلمونیاں جمع ہو جاتی

ہیں وہ کہتا ہے کہ یہ جملہ دراصل قاری کا ہے کیوں کہ متن کی وحدت اس کے منبع اور ماخذ میں نہیں اس کی منزل مقصود میں ہوتی ہے یعنی قاری میں۔

بارت حقیقت پسند ادب کا مخالف ہے چنانچہ اس نے S/Z میں یہ ثابت کیا ہے کہ حقیقت پسند ادب بھی زندگی سے زیادہ آرٹ پر انحصار کرتا ہے۔ بارت بالزاک کے ناول Sarrasiono کے تجزیے سے یہ ثابت کرتا ہے کہ جو کچھ اس کا اپنا اور ریجنل تجربہ سمجھا جاتا ہے وہ دراصل پہلے ہی لکھا ہوا تھا اور اس نے زیادہ تر مواد مصوری اور اس کی تکنیک سے حاصل کیا ہے اس کی بہت ساری چیزیں زندگی سے نہیں تصویروں سے نقل کی گئی ہیں۔

بارت آواں گارد ادب کا حمایتی اور سوانح عمریوں کا مخالف ہے کیوں کہ وہ فرد کو ایک یونٹ نہیں سمجھتا۔ خود اپنی سوانح عمری میں پہلا جملہ یہ لکھتا ہے۔

"ان تمام باتوں کو ایک کردار کی گفتگو سمجھنا چاہیے"

سوانح عمری اس کے خیال میں وہ ناول ہے جو اپنے آپ کو ناول کہنے سے گھبراتا ہے A Lover's Discourse اس کی سب سے مقبول کتاب ہے۔ اس میں وہ معاملات ہیں جو عاشق کو تنہائی میں تنگ کرتے ہیں۔

"ایک عورت رات میں جنگل میں اپنے عاشق کا انتظار کرتی ہے میں کسی اور چیز کا نہیں صرف ایک ٹیلی فون کال کا انتظار کر رہا ہوں۔"

"کیا میں محبت کر رہا ہوں میں محبت کر رہا ہوں کیوں کہ میں انتظار کر رہی ہوں۔"

"ایک کیفے میں دوسرے لوگوں کو دیکھ رہا ہوں مذاق کرتے ہوئے، خاموشی سے پڑھتے ہوئے یہ لوگ انتظار نہیں کر رہے ہیں۔"

"ہاتھ دبانا اطلاعات کی ایک بڑی دستاویز کی حیثیت رکھتا

ہے ہتھیلی میں ایک ننھا سا اشارہ گھٹنا جو حرکت نہ کرے
بازو جو پھیلا ہوا ہو۔ ایک صوفے کی پشت پر جس سے
دوسرے کا سر آہستہ آہستہ آرام کرنے لگے۔"

فوٹو گراف کا جوہر یہ ہے کہ تصدیق کرے (یہ خود بارت نے ایک جگہ لکھی ہے) چنانچہ اس کی سوانح عمری میں اس کے دادا، دادی اور نانا، نانی کی تصویریں بھی ہیں بہر حال اس کی سوانح عمری کا لہجہ غمناک ہے اس میں فوجی لباس میں اس کے والد کی تصویر بھی ہے جو جنگ میں مارے گئے تھے ان ساری تصویروں کے علاوہ پام کے درختوں کی ایک تصویر بھی ہے جس کے نیچے لکھا ہے یونانیوں کے مطابق درخت ہی حروف تہجی ہیں۔

مائیتھالوجی پر بارت کا رویہ دیکھیے۔

بارت مَتن میں معانی کی ثانوی سطح کا ذکر کرتا ہے اسی طرح کلچر کے مختلف مظاہر میں معانی کی یہ ثانوی سطح موجود ہوتی ہے اسی ثانوی سطح کی معنی خیزی میں اساطیر بھی شامل ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ادب، کا بھی ایک اسطور ہے جس کو تحریر فروغ دیتی ہے، اساطیر کو بے نقاب کرنا وہ اس لیے بھی چاہتا تھا کہ ایسا کرنا دراصل انٹلکچول کی سیاسی جدوجہد کے مترادف ہوگا۔

مثلاً فرانس میں شراب دراصل خود فرانس کی پہچان سمجھی جاتی ہے جیسے ہالینڈ میں گائے کا دودھ اور برطانیہ کے شاہی خاندان میں چائے۔

بظاہر بڑا سادہ اور معصوم توہم ہے لیکن اسی قسم کے اور توہم بھی ہیں جو روزمرہ کی زندگی کو بھی پراسرار بنا دیتے ہیں بارت کے مطابق اسطورہ ایک مغالطہ ہے ایک توہم ہے جسے دور ہونا چاہیے بارت کا خیال ہے کہ سیاسی نظام ہی کی یہ کارفرمائی ہے کہ اصل حقیقتوں کو چھپا کر ان پر اساطیر کا پردہ ڈال دیا جائے اس کی مثال اس نے ان تصویروں سے دی ہے جن کا عنوان ہے انسان کا خاندان۔ ان میں دنیا بھر کے ملکوں میں عوام کی روزمرہ کی زندگی کی تصویریں شامل ہیں

ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ دنیا بھر کے انسانوں میں پیدائش، موت، کام کاج، علم اور کھیل کود کے مظاہر ایک ہی نوعیت کے ہوتے ہیں اس سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ دنیا بھر کے انسان ایک ہی خاندان سے تعلق رکھتے ہین واہمہ اس حقیقت پر پردہ ڈال دیتا ہے کہ بالکل مختلف معاشی اور سماجی حالات میں لوگ کس طرح پیدا ہوتے ہیں محنت کرتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔ اس توہم میں تاریخی عوامل کو چھپایا گیا ہے۔ بارت کہتا ہے کہ ترقی پسندانہ فکر کا تقاضہ ہے کہ تاریخ کو بے نقاب کیا جائے اور خود فطرت کو ایک تاریخی عمل کے طور پر پیش کیا جائے۔

ماہر اساطیر کے لیے شراب کی خصوصیات اہم نہیں ہیں بلکہ یہ کہ شراب کے ساتھ جو ثانوی معانی وابستہ ہیں ان کا ظہور معاشرہ میں کس طرح ہو رہا ہے Hebert کی فحش گالیاں ایک طرف تولسانیاتی نشان ہیں دوسری طرف ان فحش گالیوں کے اساطیری معنی انقلاب کے نشانات ہیں۔ "کُشتی کی دنیا" میں یہ مسئلہ زیر بحث آیا ہے کہ کس طرح امتیازات کی بنیاد پر کلچر ہمارے مختلف افعال کو مختلف معانی عطا کرتا ہے کُشتی اور باکسنگ جیسی دو مشابہ چیزوں کے موازنے اور مقابلے سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مختلف رسوم و روایات کی بنیاد پر مختلف اساطیری معانی مختلف چیزوں کے لیے متعین ہوتے ہیں۔

لسانی معانی اور مفاہیم چاہے کچھ ہوں ادبی ہئیت کے بارے میں جو رویہ ہوتا ہے در اصل وہ رویہ معانی اور تنظیم کے بارے میں ہوتا ہے۔

ادب بھی ایک اسطورہ ہے اور اسی سے ادب دنیا میں اپنا رول ادا کرتا ہے اور یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ادب کے کیا سماجی اثرات متعین ہوتے ہیں اساطیر کے سلسلے میں رولاں بارت نے آئن اسٹائن کے دماغ سے لے کر اشتہارات تک جانے کتنی باتوں سے بحث کی ہے وہ کہتا ہے کہ مغربی کلچر میں اخلاقیات میں بھی فرق ہے مثلاً یہ کہ باکسنگ پر شرط لگائی جاتی ہے کُشتی پر نہیں آخر کیوں؟ پہلوان جس طرح درد سے کراہتے ہیں چیختے چلاتے ہیں باکسر کیوں نہیں چیختے

چلاتے؟ کُشتی میں قواعد کی خلاف ورزی برابر ہوتی ہے باکسنگ میں کیوں نہیں؟ اصل میں تمدنی روایات یہ فرق پیدا کرتی ہیں جو کُشتی کو ایک تماشا بنا دیتی ہیں مقابلہ نہیں۔ باکسنگ مہارت کا مظاہرہ ہے اور دیکھنے والوں کی نگاہ نتیجہ پر لگی ہوتی ہے اس میں دکھ کے اظہار کا مطلب یہ ہے کہ اب شکست ہونے ہی والی ہے اور اس کے مقابلہ میں کُشتی کا مقابلہ ایک ڈرامائی عمل ہے۔ باکسنگ میں قوانین اور قواعد خارج سے متعین ہوتے ہیں اور کُشتی میں اندر سے۔ کُشتی میں پہلوان کو اپنی تکلیف کا شدت سے اظہار کرنا ہوتا ہے انصاف کے مختلف تصوّرات کُشتی اور باکسنگ کو الگ الگ کر دیتے ہیں ویسے رولاں بارت کے لیے کُشتی اس لیے بھی دلچسپی رکھتی ہے کہ بہرحال کُشتی پرولتاری ہوتی ہے اور اس کے نتائج کسی حد تک پہلے سے طے ہوتے ہیں۔ بارت نے پیرس کے ایک رسالے پر بنی ہوئی ایک تصور کا ذکر کیا ہے جس میں ایک سیاہ فام سپاہی فرانسیسی فوج کا یونی فارم پہنے ہوئے فرانس کے قومی پرچم کو سلوٹ کر رہا ہے۔ بارت کہتا ہے کہ اس کی معانی خیزی کی پہلی سطح تو یہی ہے کہ سیاہ فام سپاہی فرانسیسی یونی فارم میں ہے مگر معنی کی ثانوی سطح سے ظاہر ہوتا ہے (کم سے کم مجھ پر یہی معنی ظاہر ہوتے ہیں کہ فرانس ایک عظیم مملکت ہے اور اس کے تمام فرزند چاہے وہ کسی نسل اور کسی رنگ کے ہوں اس جھنڈے تلے اپنی خدمت انجام دیتے ہیں) اس تصویر میں فرانسیسی فوج کے سیاہ فام سپاہی کی موجودگی معصوم اور فطری لگتی ہے اس تصویر کے پس پردہ جو Bad Faith کام کر رہا ہے وہ بارت کے لیے تکلیف دہ ہے بارت اس قسم کی تمام چیزوں کو Demystify کرنا چاہتا ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ پھر اس کے سیاسی اثرات بھی مرتب ہوں گے وہ کہتا ہے کہ موسم کے بھی ثانوی سطح پر معنی ہوتے ہیں وہ کہتا ہے روشنی کتنی خوبصورت لگتی ہے لیکن روشنی کو اس طرح دیکھنا بھی ایک طبقہ کی حسیّت ہے معروضی طور پر روشنی خوبصورت نظر آتی ہے لیکن روشنی کا

خوبصورت نظر آنا بھی ایک اساطیر کا حصّہ ہے Striptease کے سلسلے میں بھی بارت کچھ اہم انکشافات کرتا ہے عورت پیرس میں اسٹیج پر ناظرین کے سامنے اپنے کپڑے اتارتی ہے۔ بارت کہتا ہے کہ Striptease کی بنیاد ایک تضاد پر ہے۔ عورت جب ننگی ہوتی ہے تو اسی کے ساتھ جنسی جذبے سے محروم ہو جاتی ہے برائی کا اشتہار دیا جاتا ہے پھر اس کا آسیب اُتارا جاتا ہے عورت اسٹیج پر اپنا مصنوعی لباس اتارتی جاتی ہے اور آخر کار اپنے برہنہ فطری روپ میں نمودار ہو جاتی ہے ہال میں جو موسیقی بجتی رہتی ہے عورت کے جسم کو برہنہ ہونے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی نظر سے دور بھی کرتی جاتی ہے Fur کا لباس، دستانے اور طویل موزے اترتے جاتے ہیں یہاں تک کہ عورت اپنے فطری پوشاک میں نظر آنے لگتی ہے۔ اس Striptease کے ساتھ جو ڈانس ہوتا رہتا ہے وہ بھی کوئی عاشقانہ عنصر نہیں رکھتا بلکہ معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے یہ ڈانس زیبائشی چیزوں کی طرح عورت کی برہنگی کو چھپانے لگتا ہے۔ بہرحال اس Striptease کو فرانس میں قومی حیثیت حاصل ہے۔

پرولتاریہ کی زبان میں اساطیر نہیں ہوتیں لکڑہاروں کی زبان میں کوئی اساطیر نہیں ہوتی میں لکڑہارا ہوں اور اگر مجھے درخت گرانا ہے تو میں کہوں گا مجھے درخت گرانا ہے میں اور کچھ نہیں کہہ سکتا۔ مصنوعات کے پروڈیوسر کی زبان میں بھی واہمہ نہیں ہوتا انقلاب کی زبان اساطیری نہیں ہوتی لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا تھا کے اسٹالن کی اسطور بنانے کی بھی کوشش کی گئی تھی۔ مزدوروں کی زبان فوری مقاصد کے لیے ہوتی ہے ان کی کوئی زبان مابعدِ زبان نہیں ہوتی مزدور کے لیے یہ مابعد زبان ایک عیاشی ہے اور اس عیاشی تک مزدور کی رسائی نہیں ہوتی۔ بارت کہتا ہے کہ جھوٹ بولنے کے لیے جائداد چاہیے، سچائی چاہیے اور وہ ہیئتیں چاہئیں جو فالتو ہوں مظلوموں کی زبان حقیقی ہوتی ہے فالتو نہیں ظالم کے پاس کیا نہیں ہوتا مظلوم کے پاس بس اس کی نجات کا مسئلہ ہوتا ہے۔

# لازمانیت اور نئی شاعری

نیٹشے ابدیت کو تکرار کا ایک دائرہ کہتا ہے پلوٹارک نے ایک دیوی کے مجسّمے کے قریب لکھا تھا۔ میں وہ ہوں جو ہو چکا ہے۔ وہ سب کچھ جو ہے۔ اور وہ سب کچھ جو ہوگا۔

پس وہ ایک عظیم قلعہ کے سامنے پہنچا قلعے کے دروازے پر یہ الفاظ کندہ تھے۔

میں کسی کا نہیں ہوں
تم یہاں آنے سے پہلے بھی
یہاں تھے اور
یہاں سے جانے کے بعد بھی
یہیں رہو گے۔

ابنِ العربی نے شجرۃ الکون میں لکھا ہے کہ خدا نے کن کہا اور ساری کائنات تخلیق ہو گئی۔ اپنے آغاز اور انجام دونوں کے ساتھ۔ لازمانیت میں یہ کائنات تخلیق ہوئی اور وہ سب کچھ ہو چکا جو ہونے والا ہے۔ اسی لازمانیت سے مجسّمے ہی نہیں شاعری بھی جنم لیتی ہے اور لازمانیت میں زندہ رہتی ہے۔ حافظ نے اسی طرف اشارہ کیا تھا کہ ہرگز نہ میرد آنکہ دِلش زندہ شد بہ عشق اور اسی لیے جریدہ عالم پر ہمارا دوام ثبت ہے تو گویا لازمانی قدر نمبر ایک عشق ہوا۔ بعض لوگوں نے علویت کو لازمانی قدر نمبر دو یا نمبر ایک قرار دیا۔ عشق، علم، وجد،

جنونِ شہادت یہ سب لازمانی قدریں ٹھہرائی گئیں اور پھر یورپ کی نشاۃ الثانیہ نے انسان پرستی کو لازمانی قدر نمبر ایک قرار دینے کی کوشش کی۔ انسانیت کے بعد جمالیات کا نمبر بھی آگیا اور پھر کچھ لوگوں نے اپنے عصر کے شعور کو لازمانیت کا جوہر نمبر ایک بتایا۔

پال ویلری کی ایک حکایت میں (Xios) کو ایک اجنبی ملک میں بھیج دیا جاتا ہے جہاں اسے اپنی نہیں دوسروں کی زندگی گزارنی ہے اور اپنی نہیں دوسروں کی موت مرنا ہے۔ جہاں ایک پورا خاندان تیار کر دیا جاتا ہے۔ جو اس سے کہتا ہے کہ ہم تمہارے بیوی بچے ہیں۔ اسی طرح کچھ لوگ روایت کو قبول کرتے ہیں۔ اجنبی ترکیبیں، اجنبی قواعد ان سے کہتی ہے ہم تمہارے ہیں۔

حضرت ابو نصر سراج بڑے صوفیاء میں شمار ہوتے ہیں۔ سردیوں کا زمانہ تھا۔ آتش دان میں آگ جل رہی تھی۔ معرفت الٰہی کا ذکر ہو رہا تھا اچانک آپ پر ایک کیفیت طاری ہوئی اور آپ نے آگ میں سجدہ کر دیا۔ اس عہد کا فنکار اس عظیم جذبے سے اس حد تک محروم ہے کہ اسے اپنے شعور یا پھر اجتماعی لاشعور سے باہر جانے کی فرصت نہیں وہ اپنے لاشعور میں سجدہ ریز ہے۔ ہم یہ بھول گئے کہ آرٹ میں بھی وہ سارے کام جو عظیم الشان نظر آتے ہیں کائناتی آگہی سے پیدا ہونے والے وجد میں سرانجام پاتے ہیں۔ ہم اپنے پچھلے عہد کے فنکاروں کے کارناموں پر بابل کے مینار نہیں کھڑے کر سکتے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ایٹمی توانائی کے راز ہماری جمالیات کا سرمایہ نہیں بن سکتے کیوں کہ ان میں کوئی سریت باقی نہیں ہے اور سریت آرٹ میں اتنی اہم ہے کہ اسے بھی لازمانی قدر نمبر ایک قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ نامعلوم ہی تو وہ سریت ہے جس کی طرف ہمارا آرٹ اور خاص طور پر شاعر کی آواز اس کی باطنی آواز کے متوازی ایک دنیا تخلیق کر دیتی ہے اور اس وقت جب وہ باطنی آواز روح کی لامحدودیت تک

پہنچ جائے۔ کہا جاتا ہے کہ فنکار اپنی روح کی دونوں آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ وہ روح کی ایک آنکھ سے کائنات کو دیکھنے کی قوت رکھتا ہے اور دوسری آنکھ سے ابدیت کو لیکن ملر کہتا ہے کہ کسی کی روح اپنی آنکھ سے دونوں چیزیں ایک ساتھ نہیں دیکھ سکتی اگر کوئی ابدیت کو دیکھنا چاہتا ہے تو اسے کائنات سے آنکھیں بند کرنی پڑیں گی۔ لازمانیت کو دیکھنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ زندگی کو اس کے جوہر میں دیکھ سکے اور اس کے مجموعی وجود میں بھی۔ ہئیت کی تبدیلی دراصل تخلیق کا ایک عمل مسلسل ہے۔ انسانی وجود میں جو مختلف عالم چھپے ہوئے ہیں۔ انہی کو تبدیلی اور مزید تبدیلی کے ذریعے سامنے لانے کا نام جدیدیت ہے، بادلیر نے سچ کہا تھا۔ جدیدیت فن کا عبوری نصف ہے اور بقیہ نصف ابدیت یعنی لازمانیت ہے اور ہمارے تعلق کو شوانگ زو (Chuangtzu) کا خواب ظاہر کرتا ہے۔ شوانگ زو نے خواب دیکھا تھا کہ وہ تتلی ہے اور تتلی کی طرح اڑ رہا ہے۔ لیکن جب وہ جاگا تو وہ یہ نہیں جان سکا کہ وہ انسان تھا جس نے خواب دیکھا یا تتلی خواب دیکھ رہی ہے کہ میں انسان ہوں یعنی لازمانیت اور ہم ایسے ہی ہیں جیسے اس حکایت میں انسان اور تتلی۔

روح عصر فضاؤں میں ہوتی ہے جسے شاعر پراسرار طریقے پر اسیر کر لیتا ہے بعض اوقات شاعر اپنے عہد سے بلند بھی ہوتا ہے اپنے عہد میں پیوست بھی اور اپنے عہد سے نبرد آزما ہونے کے باوجود ایک ناقابلِ یقین مسرت سے مخاطب بھی شاعری زندگی کو سمجھنے اور محسوس کرنے کے سلسلے میں روح کی ایک بنیادی سعی ہے اور اپنی بصیرت Vision اور لسانی صلاحیتوں سے قابلِ ابلاغ ہستیوں کے تخلیق کرنے کا نام ہے وہ نظمیں جو اپنے عہد کے بعد بھی زندہ رہتی ہیں ان میں معانی کی آفاقیت ضرور ہوتی ہے۔ پراسراریت میں یقین رکھنے والے مفکر اس بات سے انکار نہیں کر سکتے کہ وقت میں جو چیز ظہور کرتی ہے وہ فنا پذیر ہوتی ہے۔ ایسے مفکرین کے یہاں ابدیت کا جو تصور ہے وہ لامختتم

وقت کے اندر نہیں ہوتا بلکہ اس کے معنی ہیں زمان (Time) کے دائرے سے باہر موجود رکھنا چنانچہ ان لوگوں کے یہاں مستقبل کے لمحہ زندہ رہنے کا نام ابدیت نہیں ہے بلکہ ابدیت اور لازمانیت کا مطلب ہے وقت سے کلی طور پر آزاد ہونا۔ ایسی حالت میں ہونا جس میں پہلے اور بعد کا کوئی تصوّر نہ ہو۔ یعنی جس میں کوئی تبدیلی ممکن نہ ہو۔ ابدیت کا یہ تصوّر اتنا طاقتور ہوتا ہے کہ ہیرا کلیٹس Heraclitus جو تغیر میں یقین رکھتا تھا اور جس کے مطابق کوئی آدمی ایک دریا میں دوبارہ قدم نہیں رکھ سکتا کیوں کہ ہر لمحہ دریا کا پانی بہاؤ میں ہے اور بدل رہا ہے ایسا تغیّر پسند مفکر بھی ایسی حقیقت کے تصوّر کو تسلیم کرتا ہے جو ہمیشہ رہنے والی ہو۔ ابدیت کا یہ تصور جس کا آغاز Parmenides سے ہوا ہیرا کلیٹس میں نہیں ملتا لیکن ہیرا کلیٹس کی فکر میں مرکزی آگ کبھی نہیں بجھتی۔ ہیرا کلیٹس کے خیال میں دنیا ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی ایک ہمیشہ جلتی رہنے والی آگ کی طرح یہ آگ ہمیشہ تغیرپذیر رہتی ہے لیکن اس کا دوام دراصل ایک Process کا دوام ہے یہ کسی Substance کا دوام نہیں ہے۔

تخلیق میں وقت کا اصل جوہر چھپا ہوتا ہے۔ خالی خولی ابدیت نہیں ہوتی۔ ایک لمحہ کی حیات تازہ ضرور ہوتی ہے۔

اعلیٰ تخلیق میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ انسانی روحوں میں بار بار جنم لے، قارئین کے علاوہ سچی اور اعلیٰ تخلیق اپنے بعد آنے والی تخلیقات میں بار بار جنم لیتی ہے۔ تخلیقات کے مقابلے میں مصنوعات کا یہ حال نہیں ہوتا جب یہ مصنوعات کارآمد نہیں رہتیں تو انہیں اٹھا کر پھینک دیا جاتا ہے۔ ایسے آرٹ کے نمونے جنہیں میوزیم اور عجائب گھروں میں جھوٹی ابدیت عنایت کی جاتی ہے ان کی زندگی بھی مصنوعات جیسی ہوتی ہے۔ آرٹ کی طرح کرافٹ کے نمونے ہزاروں سینکڑوں سال زندہ نہیں رہتے۔ مصنوعات کی زندگی اکتاویو پاز

کی رائے میں عام انسانوں کی زندگی جیسی ہوتی ہے۔ یہ مصنوعات آرٹ کے نمونوں کی طرح منفرد (Unique) نہیں ہوتیں بلکہ اسی طرح کی دوسری مصنوعات ان کا نعم البدل بن سکتی ہیں۔

معاشرہ کائنات کا ایک واضح امیج رکھتا ہے یہ امیج معاشرے کے لاشعوری اسٹرکچر میں موجود ہوتا ہے اور اس معاشرے کا تصوّرِ وقت ہی اس معاشرے کے تصوّر کائنات کو قائم رکھتا ہے ہمارے تصوّر وقت ہی میں ہمارا تصوّر کائنات موجود ہوتا ہے۔ واقعات کے ایک دوسرے کے بعد آنے کو وقت نہیں کہتے۔ وقت کی ایک مخصوص جہت بھی ہوتی ہے یعنی Directionاور یہ تصوّر وقت ہماری کسی تہذیبی منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے، وقت ہی ہمارا ادب اور ہماری زندگی ہے، وقت کا بے نقاب ہونا ہی ہماری شاعری ہے۔

ہر تہذیب وقت کا ایک مختلف تصوّر رکھتی ہے۔ بعض تہذیبیں اسے ابدی واپسی سمجھتی ہیں۔ کچھ تہذیبیں اسے غیر متحرک ابدیت قرار دیتی ہیں کچھ تہذیبیں صرف ایک خلا Emptiness قرار دیتی ہیں جن میں تاریخیں نہیں ہوا کرتیں اور کچھ تہذیبیں وقت کو ایک خط مستقیم کی طرح سمجھتی ہیں۔ جو آگے ہی کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ یہ خط مستقیم عیسائیوں کا وقت ہے اور ہندو تصوّروقت بار بار جنم لینے والی زندگی کا گرداب ہے یا چکر۔ جادو کے منتروں سے لے کر، نظموں، کہانیوں اور ناولوں تک میں تصوّروقت ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن جدید شاعری کا مسئلہ کائنات کے کسی واحد تصوّر کی گمشدگی، انسانی شناخت کی بازیابی۔ یونان کے عہد سے لے کر روم کے زمانے تک وقت کا تصوّر دائرے جیسا تھا لیکن عیسائیت نے اس دائرے کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ اب وقت لوٹ کر نہیں آتا بلکہ آگے ہی کی طرف بڑھتا ہے اس کا کوئی آغاز نہیں ہے اور نہ اس کا کوئی اختتام ہے۔ اسے تخلیق نہیں کیا گیا ہے اس لیے اسے تباہ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ بنی نوع انسان کی صورت میں اس کا ارتقا ہی اس کی تقدیر ہے۔ اب

وقت کا نام تاریخ ہے اور اب معانی نہ ماضی میں ہیں نہ ابدیت میں بلکہ مستقبل میں ہیں۔ اب مغرب میں وقت کے تصوّر کی بنیاد کسی مقدس کتاب پر نہیں کسی Divine Revelation پر نہیں ہے اور نہ کسی ناقابلِ تغیر اصول پر ہے۔ اب وقت ایک ایسا Process ہے جو اپنی نفی آپ کرتا ہے اور اپنے آپ سے بلند ہونے کی سعی کرتا ہے۔ اب جدید آرٹ کسی ابدی سچائی کی تکرار کا نام نہیں ہے اور نہ کسی Archetype کا اظہار ہے۔ اس کا جوہر تبدیلی ہے اس کی روح تغیر ہے اور اس کا کام تصوّر جوہر کی نفی ہے۔ جدید تخلیقات سروانٹیس سے لے کر جیمس جوائس تک اپنی روح میں ایک تنقیدی رویہ ضرور رکھتی ہیں۔ اب تصوّر وقت پر بھی تنقید کی جارہی ہے۔

روم کے چرچ، بدھا کے استوپا اور مصر کے اہرام کی بنیاد اس زمانے کے تصوّر وقت پر رکھی گئی تھی اور ان کی ہیئتیں کائنات کی نمائندگی کر رہی تھیں۔

اکتاویو پار کہتا ہے کہ Baroque محلات خمیدہ خطوں کا مونولوگ ہیں۔ مسرت اور موت کی خود کلامی حضور و غیاب ہے۔ ہندوؤں کے مندر پتھروں کی جنسی نباتاتی روئیدگی ہیں۔ ان کے عناصر کا وصل، لنگم اور یونانی کے درمیان ایک مکالمہ، ہمارے ایئرپورٹ، ہوائی جہازوں کے ہینگر ہمارے ریلوے اسٹیشن، ہماری عظیم عمارتیں۔ یہ اپنے اپنے Functions کی علامت ہیں معانی کی نہیں۔ یہ توانائی کے مرکز ہیں، قوت ارادی کی یادگاریں ہیں اور اقتدار کی نشانیاں ہیں۔ ماضی میں تخلیقات حقیقت کی نمائندگی کرتی تھیں یہ حقیقت بھی ہوتی تھی اور تخیلاتی بھی لیکن آج کی عمارتیں حقیقت پر ٹکنالوجی کی فتح کا اعلان ہیں۔ کائنات کا تصوّر تباہ ہو چکا ہے اور وقت کو پہیے لگا دیے گئے ہیں وقت انتہائی تیز رفتار ہے اب تبدیلی ارتقاء کی نہیں اچانک اختتام کی علامت بن گئی ہے۔

عیسائیت کے تصورات میں انسانی روح کی لافانیت بھی تھی جسے

جدید عہد نے تباہ کر دیا ہے اب فرد کی لافانیت کی بجائے بنی نوع انسان کی لافانیت یعنی تاریخ اور ارتقا کی لافانیت کا اعلان کر دیا گیا ہے۔ اب شاعری میں فرد کی قرات کے امکانات لامحدود ہیں اور بنی نوع انسان شاعری کی جو قرات کر رہی ہے وہ لازمانیت تک جاری رہے گی ہاں یہ سوال پھر بھی باقی ہے کہ نئی شاعری جس کی عمر زیادہ دن نہیں ہوتی دس بارہ سال اس کی فطری عمر ہے کیا یہ جدید شاعری آنے والے زمانے کے انسانوں کے وژن کا ساتھ دے سکے گی اور یہ شاعری اس وژن کا ساتھ دے سکے گی تب ہی لازمانیت میں زندہ رہ سکے گی۔ کیا نئی شاعری کی قرات اس میں نئے معانی تلاش کر سکے گی، آئیے ہم سب مل کر سوچیں، نئی شاعری کی لازمانیت ہمارا شعور بن سکے گا یالفظ۔ آج بھی وقت کے قلعہ پر یہی درج ہے۔

میں سب کا ہوں<br>
اور کسی کا نہیں ہوں<br>
تم یہاں آنے سے پہلے بھی<br>
یہاں تھے<br>
اور یہاں سے جانے کے بعد بھی<br>
یہیں رہو گے

(ڈی ڈرو ۱۷۷۳ء)

# کلچر کا مفہوم اور ایک گورکن کی موت

ہمارے اکثر دانشوروں کی تحریروں میں کلچر اور سویلیزیشن کا فرق واضح نہیں ہوتا مثلاً کلچر کے مسائل پر جنھوں نے اردو میں سب سے زیادہ لکھا ہے ان میں ڈاکٹر جمیل جالبی کا نام سرفہرست ہے۔ دوسروں کو تو جانے دیجیے خود ڈاکٹر جمیل جالبی کے یہاں کلچر اور تہذیب کا فرق واضح نہیں ہے مثلاً ان کے ایک مضمون "قومی یکجہتی، کلچر اور زبان" میں ایک جملہ یہ ملتا ہے:

> "پاکستان کے بننے کے بعد سب سے زیادہ حیرت ناک بات یہ ہے کہ تہذیبی اعتبار سے ہم اپنے موقف سے پھر ہٹنے لگے ہیں۔"

ڈاکٹر جمیل جالبی کے ان الفاظ سے واضح نہیں ہوتا کہ آخر کلچر اور تہذیب میں وہ فرق کس طرح قائم کرتے ہیں۔ یہ واضح نہیں ہوتا کہ کلچر کیا ہے اور تہذیب کیا؟

ڈاکٹر وزیر آغا نے اس فرق کی وضاحت کے لیے ایک تشبیہہ سے کام لیا ہے وہ کہتے ہیں کہ اگر کلچر کو پھول سے تشبیہہ دی جائے تو تہذیب اس پھول کی خوشبو کا نام ہے جو دور دور تک پھیل جاتی ہے۔

ڈاکٹر ساجد امجد بہت بعد میں وارد ہوئے ہیں اور اپنا تحقیقی مقالہ "اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات" کے عنوان سے سپرد قلم کیا ہے یہ مقالہ انھوں نے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی نگرانی میں لکھا تھا۔

تہذیب عربی زبان کا لفظ ہے وہ کہتے ہیں کہ اس کے لغوی معنی ہیں کسی

درخت یا پودے کو کاٹنا چھانٹنا، تراشنا تاکہ اس میں نئی شاخیں نکلیں اور نئی کونپلیں پھوٹیں۔ اردو میں عام طور پر یہ لفظ بہت دن تک محض شائستگی یا آدابِ مجلس کے نہایت محدود اور انفرادی معنوں میں استعمال ہوتا رہا۔ سر سیّد احمد خان غالباً پہلے دانشور ہیں جنھوں نے تہذیب کا وہ مفہوم پیش کیا جو انیسویں صدی میں مغرب میں رائج تھا۔

خدا کا شکر ہے کہ تہذیب اور کلچر کے فرق کو سمجھنے کے سلسلے میں آخر کار ان کی عقل انھیں اس نتیجہ تک پہنچا دیتی ہے کہ تہذیب کی حیثیت ایک ثمر کی ہے اور کلچر کی نوعیت داخلی ہے اور کلچر اس ثمر کو تخلیق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ کلچر درحقیقت تہذیب کا ایک اہم بنیادی ماخذ ہے۔ ڈاکٹر ساجد امجد کے الفاظ ہیں:

> "جب یہ ماخذ تخلیقی قوت سے ہمکنار ہو کر اپنے حسین ثمرات اطراف و جوانب میں بکھیرنے لگتا ہے تو ہم اسے تہذیب سے تعبیر کرتے ہیں۔"

سائنسی نقطۂ نظر سے ۱۹۵۹ء میں Leslie a. White نے کلچر کے بارے میں کہا تھا۔

> "کلچر ان چیزوں یا واقعات کا نام ہے جن کا انحصار Symboling پر ہوتا ہے مثلاً جمعہ کا دن ہم مقدس سمجھتے ہیں اور یاد رکھتے ہیں یا رمضان کو مبارک سمجھتے ہیں اور یاد رکھتے ہیں۔ ہمیں اپنے ماں باپ بھائی بہنوں اور چچازاد اور خالہ زاد بھائی بہنوں کا فرق یاد رہتا ہے۔ جانوروں میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ کچھ عرصہ کے بعد وہ اپنے ماں باپ کو یاد رکھیں یا انھیں پہچان لیں انسانی رویے کا انحصار Symboling پر ہوتا ہے۔"

ماہرین نفسیات نے بھی اسے اعلیٰ درجہ کی دماغی نشوونما کا حاصل بتایا ہے مثلاً دماغی نشوونما کا پہلا اسٹیج جبلت کا ہے جیسے بیا گھونسلہ بناتی ہے، مکڑی جالا بنتی ہے، ہم پلک جھپکتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ دوسرا اسٹیج Conditioned Reflex کہلاتا ہے۔ اس کا تجربہ پاؤلو نے کتوں پر کیا تھا۔ کتے کو ہر بار گھنٹی بجانے کے بعد راتب دیا جاتا تھا چنانچہ جب گھنٹی بجائی جاتی تھی تو کتے کی رال ٹپکنے لگتی تھی۔ تیسرا اسٹیج وہ ہے جس میں بن مانس اپنے پنجرے میں دو چھڑیوں کو ملا کر کیلے کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔

چوتھا اسٹیج وہ ہے جس میں انسان کا دماغ اپنے رویوں میں نئے معانی پیدا کر دیتا ہے یہی وہ اسٹیج ہے جس میں انسان زبان کے ذریعہ اظہار خیال پر قادر ہو جاتا ہے۔ یہی وہ اسٹیج ہے جس میں انسان کلچر تخلیق کرتا ہے اور پھر روایات، رسوم و رواج اور تعلیم کے ذریعے انسان یہ کلچر ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل کر دیتا ہے۔

اشپنگلر کہتا ہے کہ ہر کلچر کی اپنی ایک تہذیب ہوتی ہے یہ تہذیب اس مخصوص کلچر کی لازمی تقدیر ہوتی ہے۔ کلچر جب مکمل ہوتا ہے تو تہذیب بن جاتا ہے۔

یونانی کلچر میں روح اور رومن تہذیب میں تعقل کارفرما تھا۔ اشپنگلر کہتا ہے کہ یہی فرق کلچر اور تہذیب کا ہے۔ یونان میں چار سو سال قبل مسیح میں کلچر سے تہذیب کی طرف سفر شروع ہوا۔ جب مغربی تہذیب کی ترقی ہوئی تو یورپ کے کلچرل شہر فلورنس، سالامنکا اور پریگ صوبائی قصبے بن کر رہ گئے اور یہ قصبے عالمی شہروں کے مقابلے میں ایک ہارتی ہوئی جنگ لڑ رہے تھے۔ عالمی شہر کا مطلب ہے عالمی شہریت۔ ایسے شہروں میں مذہبیت کی جگہ غیر مذہبیت اور روایت کے احترام کی جگہ سرد حقیقت پسندی لے لیتی ہے۔ مملکت کے بجائے معاشرہ اہم ہو جاتا ہے اور زندگی کا آئیڈیل رویہ ہو جاتا ہے یہاں تک بے نیاز

درویشوں اور Seneca جیسے انسانوں کے بارے میں بھی یہ سمجھا جاتا ہے کہ ان کی پرائیویٹ آمدنی ضرور ہوگی۔ ان عالمی شہروں میں آرٹ کی روایات کمزور ہو جاتی ہیں۔ کلاسیکی دور کی خطابت کی جگہ صحافت لے لیتی ہے۔ عوامی طبقہ صرف روپیہ کا خدمتگار بن کر رہ جاتا ہے۔

اشپنگلر کہتا ہے کہ سیاست کا یہ حال ہو جاتا ہے کہ مشہور تو یہی ہوتا ہے کہ سیاست کے فیصلے سیاسی جماعتوں میں ہوتے ہیں لیکن دراصل یہ فیصلے ہوتے کہیں اور ہیں۔ اعلیٰ تر ذہنوں کی ایک چھوٹی سی تعداد جن کے نام بھی اکثر معلوم نہیں ہوتے وہی سارے معاملات طے کرتے ہیں اور باقی سب حضرات اپنی اپنی جگہ ہوتے ہیں مثلاً سیاست دان، خطیب، اراکین، اسمبلی، سینیٹ کے ممبر یہ لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ انھیں خودمختاری حاصل ہے۔ پہلے جمانسٹک کی حیثیت علاقائی اور فطری ہوتی ہے لیکن اب جمناسٹک اسپورٹ کی شکل اختیار کر گئی ہے یہاں تک کہ آرٹ بھی اسپورٹ بن کر رہ گیا ہے آرٹ برائے آرٹ کا تصور اسی حقیقت کا ثبوت ہے۔ یہ کھیل اعلیٰ ترین ذوق رکھنے والوں کے سامنے کھیلا جاتا ہے اور ایک نیا ادب سامنے آتا ہے جو بڑے عالمی شہروں کے رہنے والوں کی ضرورت پوری کرتا ہے۔

کلچر پیدا ہوتا ہے اس لمحہ جب ایک عظیم روح جاگتی ہے۔ کلچر دھرتی کے اس پس منظر سے پھلتا پھولتا ہے جس پس منظر سے دھرتی پودے کی طرح بندھی ہوتی ہے۔ جب یہ روح اپنے سارے امکانات کو عملاً ظاہر کر دیتی ہے قوموں، زبانوں، عقیدوں، علوم و فنون اور ریاستوں میں ظاہر ہو جاتی ہے تو پھر یہ مر جاتی ہے۔ اشپنگلر کے خیال میں ہر کلچر اپنی گہرائی میں علامتی ہوتا ہے متصوفانہ حد تک پراسراریت لیے ہوئے مادہ اور مکان سے بھی اس کا تعلق پراسرار ہوتا ہے جس سے وہ اپنی تکمیل کرتا ہے۔ جب کلچر اپنا مقصد پورا کر لیتا ہے اس کے بنیادی خیال اور باطنی امکانات کا موضوع عملاً ظہور کر جاتا ہے تو کلچر

سخت ہونے لگتا ہے اس کا خون جمنے لگتا ہے اور اس کی قوت ٹوٹ جاتی ہے۔

جس طرح کسی پودے کے وجود کا اظہار، اس کے پتوں، پھلوں اور پھولوں میں ہوتا ہے اسی طرح کلچر کے وجود کا احساس اس کی مذہبی انٹلکچول، سیاسی اور معاشی شکلوں میں ہوتا ہے ادھر ہمارے ڈاکٹر ساجد امجد نے تھوڑی سی بحث کے بعد لکھ دیا ہے کہ آگے چل کر ہم ثقافت اور کلچر کو تہذیب ہی کے معنی میں استعمال کریں گے۔

ساجد امجد نے لکھا ہے کہ تہذیب میں ثقافت کا رنگ ہنر بھی شامل ہوتا ہے اور دونوں لفظ اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا کسی طرح بھی سودمند نہیں ہوتا اور یہ کام اتنا آسان بھی نہیں۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں جہاں کہیں ہم کلچر یا ثقافت کا لفظ استعمال کریں گے ہماری مراد تہذیب سے ہوگی۔

اب یہ بتائیے اگر کلچر اور تہذیب میں فرق کرنا مشکل ہے تو ساجد امجد صاحب یا کسی اور صاحب کے پاس اس کا کیا جواز ہے کہ وہ کلچر کو تہذیب بنادیں اور تہذیب کو کلچر۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں ٹی ایس ایلیٹ کا مزاج بہت باریک تجزیہ کا مزاج ہے وہ کہتا ہے کلچر فرد کا بھی ہوتا ہے ایک طبقہ کا بھی اور ایک پوری قوم کا بھی یعنی ایک پورے معاشرے کا کلچر ہوتا ہے فرد کے کلچر کا انحصار اپنے طبقہ کے کلچر پر ہوتا ہے اور طبقہ کا انحصار پورے معاشرے کے کلچر پر۔ اس لیے پورے معاشرے کے کلچر کو زیادہ اہمیت حاصل ہے چنانچہ کسی کلچر کو سمجھنے کے سلسلے میں ہمیں پورے معاشرے کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ عام طور پر لوگ جب کلچر کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی مراد کسی مخصوص شخص کے کلچر یا کسی طبقہ کے کلچر سے ہوتی ہے پورے معاشرے کے کلچر کو سمجھے بغیر میتھیو آرنلڈ نے کلچر اور انارکی میں جس کلچر کا ذکر کیا ہے وہ فرد کا کلچر ہے اور اس سے مراد شخصی تکمیل ہے اس نے تینوں طبقوں کا ذکر کیا ہے ایک وحشی اور بربری لوگوں کا طبقہ دوسرے

متعصّب اور کم نظر لوگوں کا طبقہ اور تیسرے عوام کا طبقہ۔ اس طرح اس نے طبقوں پر تنقید کی ہے میتھیو آرنلڈ نے ان طبقوں کی کوتاہیوں کا ذکر کیا ہے لیکن یہ نہیں بتایا ہے کہ ان طبقوں کے لیے مناسب لائحہ عمل کیا ہے۔ گویا آرنلڈ نے اس فرد کی رہنمائی کی کوشش کی ہے جو تکمیل حاصل کرنا چاہتا ہے اور اس تکمیل کو وہ کلچر کہتا ہے اس طرح وہ طبقوں کی حد بندیوں سے آگے نکلنے کی تلقین کرتا ہے بجائے اس کے کہ وہ کسی آئیڈیل کی طرف اشارہ کرے جسے ہر شخص کو حاصل کرنا چاہیے۔

ایلیٹ کہتا ہے کہ آرنلڈ کا کلچر کا تصوّر بہت ہلکا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی تصویر کا سماجی پس منظر غائب ہے۔ اگر ہم کلچر سے مراد تکمیل کے مختلف تصوّرات لیں تو ایلیٹ کہتا ہے کہ کلچر قوم کے فنون لطیفہ، سماجی نظام، مذہب، عادت اور رسوم و رواج میں ظاہر ہوتا ہے Notes Towards The Definition of Culture میں ٹی ایس ایلیٹ نے واضح طور پر لکھا ہے کہ یہ سب چیزیں مل کر کلچر نہیں بنتیں یہ چیزیں تو کلچر کا حصّہ ہیں جیسے انسان کے اعضائے جسمانی کو اکٹھا کر دینے سے انسان نہیں بنتا بلکہ انسان اپنے مختلف اعضاء کے مجموعہ سے بڑھ کر بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ یہ تمام چیزیں ایک دوسرے پر عمل اور رد عمل کرتی ہیں۔ معاشرے میں کچھ طبقے کم کلچرڈ ہوتے ہیں۔ فلسفی اور فنکار کا کلچر کارخانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کے کلچر سے الگ ہوتا ہے لیکن صحت مند معاشرے میں ان سب کے کلچر ایک ہی کلچر کا حصّہ ہوتے ہیں۔ ایک ملک کے فلسفی، محقّق، فنکار اور مزدوروں کا کلچر دوسرے ملک کے فلسفی، محقّق، فنکار اور مزدوروں کے کلچر سے مختلف ہوتا ہے۔ ایک کلچر کی یک جہتی دراصل ایک قوم کی یک جہتی ہے ایک ایسی قوم کی یکجہتی جو ایک ملک میں رہتی ہو ایک مشترکہ زبان بولتی ہو یعنی جن کے جذبات، احساسات اور خیالات ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ مختلف قوموں کے

کلچر ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ مستقبل میں دنیا کے ہر گوشہ کا کلچر دنیا کے ہر دوسرے گوشے کے کلچر سے متاثر ہوگا۔

یورپ میں C.P Snow کے قول کے مطابق دو کلچر نمایاں ہو گئے ہیں ایک تو روایتی کلچر پہلے سے موجود تھا ہی اب سائنسی کلچر بھی سامنے آ گیا ہے۔ سائنسی کلچر کا ایک کرشمہ تو یہی ہے کہ صنعتوں کا فروغ ہو رہا ہے۔ صنعتی ممالک زیادہ سے زیادہ امیر ہوتے چلے جا رہے ہیں اور غیر صنعتی ممالک کے عوام پسماندہ حالت میں ہیں چنانچہ ترقی یافتہ ملکوں اور پسماندہ ملکوں میں فاصلہ بڑھتا چلا جا رہا ہے۔ امیروں اور غریبوں کے درمیان یہ فاصلہ بھیانک شکل میں ظاہر ہو رہا ہے۔ لمحۂ فکریہ یہ ہے کہ ان تمام مفاہیم کا اطلاق آخر کراچی جیسے عالمی شہر Cosmopolitan City میں ممکن ہے معصوم بچے، بچیاں، نوجوان کس طرح قتل و غارت گری کا شکار ہو رہے ہیں کیا کراچی بوسنیا اور چیچنیا میں زندگی سے تہذیب یا کلچر کا کوئی تعلق موجود ہے؟ سڑکوں پر لاشیں اور اسپتالوں میں زخمی پوچھ رہے ہیں کہ آخر ہماری زندگی میں کلچر کی کیا اہمیت ہے۔

مگر جناب ہمیں اس کی فرصت اس لیے نہیں کہ ہمیں اپنی کتاب کی تقریب رونمائی میں جانا ہے ہم نے ایک صاحب سے کہا کہ بھائی اب تو کراچی میں حد ہی ہو گئی ہے کہ ایک گورکن کو اس کے گھر میں گھس کر قتل کر دیا گیا ہے کیا آپ بتا سکتے ہیں کراچی کی اس صورتِ حال کا ذمہ دار کون ہے۔ تہذیب، کلچر یا سائنسی کلچر ہاں آپ بھی تو کچھ کہیے مسٹر ایلیٹ۔ مسٹر اشپنگلر!

# کلچر اور استعماریت: ایڈورڈ سعید

ایڈورڈ سعید کو فلسطینیوں کے حامی کی حیثیت سے دنیا میں ممتاز مقام حاصل ہے۔ یورپ اور امریکہ کے ابلاغ عامہ کے ذرائع نے جس طرح اسلام اور عربوں کو پیش کیا ہے اس کے سلسلے میں ایڈورڈ سعید نے سخت احتجاج کیا ہے۔ ایڈورڈ سعید کی کتاب "اورینٹیلزم" سے ان کی شہرت دور دور تک ہوئی۔ وہ یروشلم میں ایک عیسائی گھرانے میں پیدا ہوئے۔ "اورینٹیلزم" میں ایڈورڈسعید نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح علمی کاوشوں کو استعماری قوتیں استعمال کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ انھوں نے مستشرقین کے علاوہ مغرب کے اہم ادیبوں کے رویوں کو بھی موضوعِ بحث بنایا ہے کہ کس طرح وہ مشرق کو رنگ آمیزی کر کے پیش کرتے ہیں۔ ساختیات پر بحث مباحثوں کے دوران انھوں نے ساختیات پر ایک مضمون لکھا تھا جو ان کی کتاب میں شامل ہے۔ ایڈورڈسعید یاسر عرفات کے زبردست حامیوں میں سمجھے جاتے ہیں اور اسی لیے یہودیوں کی نفرت کا نشانہ بھی ہیں۔ وہ یروشلم سے مصر آ گئے تھے پھر برطانیہ اور امریکہ میں ان کی تعلیم ہوئی۔ انھوں نے پرنسٹن یونیورسٹی سے تقابلی ادبیات کی تعلیم حاصل کی اور جوزف کانریڈ پر اپنا تحقیقی مقالہ پیش کیا تھا۔ "اورینٹیلزم" کے بعد اب "کلچر اور شہنشاہیت" پر ان کی کتاب شائع ہوئی ہے۔

ایڈورڈسعید نے دیباچہ میں کہا ہے کہ مغربی سامراج جہاں بھی گیا ہے اس

کی مخالفت ضرور کی گئی ہے اس مزاحمت کے باعث تیسری دنیا میں آزادی کی تحریکیں چلی ہیں۔ چھوٹے چھوٹے ملکوں میں بھی سامراج کی ریشہ دوانیاں جاری تھیں اور کلچر کی اس جنگ میں سیاسی اور نظریاتی قوتوں نے بھی پنجہ آزمائی شروع کر دی تھی۔ تیسری دنیا کے ان ملکوں میں کلچر کی یہ جنگ اس لیے شروع ہوئی کہ مختلف کلچر سے تعلق رکھنے والے بچپن ہی سے اپنے کلچر کے بارے میں کتابیں پڑھ کر اور ذرائع ابلاغ سے متاثر ہو کر اپنے کلچر کی عظمت میں یقین کرنے لگے تھے اور اپنے کلچر میں یقین کامل انھیں دوسرے کلچر کے ماننے والوں سے لڑنے پر آمادہ بھی کر دیتا تھا۔ چنانچہ یہ ایک حقیقت ہے کہ ہر کلچر کا ماننے والا اپنا کلاسیکی ادب پڑھ کر اپنے کلچر کا مداح بن جاتا ہے لیکن مشکل یہ ہوتی ہے کہ لوگ کلچر کو ایک اعلیٰ مقام دے کر اسے زندگی سے نکال کر رکھ دیتے ہیں اس کا اظہار اس بات سے ہوتا ہے کہ نوآبادیات کی توسیع، چھوٹی نسلوں کے مسائل اور ان کے علاوہ سیاسی نوعیت کے مسائل بھی ڈکنس، تھیکرے، کارلائل اور رسکن کے ناولوں میں بھی کلچر کے مسائل زیرِ بحث نہیں لاتے۔

ایڈورڈ سعید کا خیال ہے کہ ناولوں کو علم و فن کی حیثیت سے بھی قابلِ احترام حیثیت حاصل ہے کیوں کہ اس سے ہزاروں لاکھوں انسان علم اور مسرت حاصل کرتے ہیں لیکن ناول بھی استعمار کے کھلے دوست ہوتے ہیں یا کھلے دشمن۔

ہندوستان اور الجیریا پر ایک طویل عرصہ تک فرانس اور برطانیہ کی حکومت قائم رہی ہے لیکن استعمار پسند ملکوں کے فنکاروں نے محکوم ملکوں کے باشندوں کی حمایت میں آواز بلند نہیں کی اسی طرح انیسویں صدی میں افریقہ میں بھی وہاں کی استعماریت پسند قوتوں نے ریاستوں پر قبضہ کیا لیکن فنی یا ادبی حلقوں سے اس کے خلاف آواز بلند نہیں ہوئی۔

سرد جنگ کے خاتمہ کے بعد سے ''نیو ورلڈ آرڈر'' کے بارے میں ہر قسم کی باتیں کہی جا رہی ہیں یہاں تک کہ امریکی حکومت اپنے آپ کو مبارک باد کا

مستحق سمجھتی ہے اور اپنی ان عظیم ذمہ داریوں کا اعلان بھی کرتی ہے جو روس کی شکست سے اس پر آن پڑی ہیں۔ امریکی حکومت کا رویہ یہ ہے کہ ہم نمبر ایک ہیں ہم سے بڑی اب کوئی سپر پاور نہیں ہے اس لیے ہم ہی کو دنیا کی رہنمائی کرنی ہے ہم ہی دنیا کی آزادی اور تنظیم نو کے ذمہ دار ہیں۔ احساس کا یہ اسٹرکچر تو تقریباً ہر امریکی کے دل کی آواز بن گیا ہے۔ جوزف کنریڈ نے دو کردار Gould اور Holroyd پیش کیے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقدار بہت جلد انسان کو التباس میں مبتلا کر دیتی ہیں۔

یہ صورت حال اسپین اور پرتگال کی استعماریت کے زمانے ہی میں رونما نہیں ہوئی بلکہ جدید زمانے میں برطانیہ، فرانس، بیلجیم، جاپان اور روس کی استعماریتوں کے زمانے میں بھی رونما ہوئی تھی روس نے اپنی استعماریت کے زمانے میں جن ملکوں پر قبضہ کیا وہ سب کے سب پڑوسی ملک تھے۔ فرانس اور برطانیہ نے تو دور دراز ملکوں پر قبضہ کر لیا تھا یعنی اپنے براعظم سے دور جو ملک تھے وہاں تک پہنچ گئے تھے۔ روس نے انہی علاقوں پر قبضہ نہیں کیا جو اس کی سرحدوں سے ملے ہوئے تھے صرف ان قوموں پر تسلط نہیں جمایا جو اس کے پڑوس میں رہتی تھیں بلکہ اس پر قبضہ جمانے کے عمل میں زیادہ سے زیادہ جنوب اور مشرق کی سمت پھیلتے چلے گئے امریکہ اور روس دونوں نے سپر پاور کی حیثیت سے دنیا پر اپنا رعب قائم کیا۔ مغربی استعماریت کی اس توسیع پسندی سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ضرور ہوگا کہ منفعت کی امید پس نظر میں رہی ہوگی اور مفادات کا عنصر توسیع پسندی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے (مثلاً گرم مصالحے، شکر، ربر، روئی، افیون، غلام اور چاندی اور سونے کا حصول) نو آبادیات کے قائم کرنے میں یہ اصول بھی پیش نظر رہتا ہے کہ ہم زیادہ ترقی یافتہ ہیں اس لیے یہ ہماری ذمہ داری ہے کہ ہم مقامی اقوام کو زیر کریں اور یہ کہ بات کم ترقی یافتہ اور ماتحت قوموں کی بہتری کے لیے بھی ضروری ہے۔ اس کے علاوہ یہ حقیقت

بھی بعید از قیاس نہیں ہے کہ دور دراز علاقوں میں مغربی اقوام کم تعداد میں تھیں اور دیسی باشندوں کی تعداد بہت زیادہ تھی اس کے علاوہ مغربی اقوام کو زیادہ محنت کرنی پڑتی تھی اور زیادہ خطرہ بھی مول لینا پڑتا تھا۔

۱۹۳۰ء میں اس ذیلی براعظم میں برطانیہ کے صرف چار ہزار سول ملازمین تھے جن کے ساتھ ساٹھ ہزار سپاہی اور نوے ہزار سویلین تھے ان میں تاجر اور پادری بھی شامل تھے اور یہ مقامی آبادی تین سو ملین اشخاص پر مشتمل تھی۔ ایسی صورت میں برطانیہ کو جس قوت ارادی اور قوت اعتمادی اور غرور و تمکنت کی ضرورت ہوتی اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔

استعماریت کے قائم ہونے کے لیے نوآبادیوں میں رہنے والوں کا ذہنی رویہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔ استعماریت کے دیرپا ہونے کا سبب ایک طرف حکمرانوں کا رویہ اور دوسری طرف خود ان کا رویہ ہوتا ہے جن پر حکومت کی جارہی ہو۔

وکٹورین عہد کے تاجروں کے نمائندوں کی جو تصویریں ڈکنس Dickens نے اپنے ناولوں میں کھینچی ہیں اس کے قومی اور بین الاقوامی سیاق وسباق کو ہٹا کر صرف ناول کے کرداروں کے باہمی رویہ پر توجہ کو مرکوز کرنا اور ان کی باہمی ہم آہنگی پر زور دینے کا مطلب یہ ہے کہ ہم ڈکنس Dickens کے سیاق وسباق اور اس فکشن کی تاریخی سچوئیشن سے نظریں چرالیں۔ اس قومی اور بین الاقوامی تعلق کو سمجھ لینے سے ناول کا مقام کم نہیں ہوتا جو اسے آرٹ کی حیثیت سے حاصل ہے بلکہ اس کے برعکس ناول کی Worldliness یعنی حقیقت سے اس کا پیچیدہ تعلق ناول کو زیادہ دلکش اور آرٹ کے نمونے کی حیثیت سے زیادہ قابلِ قدر بنادیتا ہے۔

ایک اور دلچسپ بات ایڈورڈ سعید نے یہ بھی کہی ہے کہ مارٹن برنل Martin Bernal کا خیال ہے یونانی تہذیب کے بارے میں پہلے ہی یہ

معلوم تھا کہ یونانی تہذیب کی جڑیں مصری، سامی اور دوسری جنوبی اور مشرقی کلچر کی نسلوں میں ہیں لیکن انیسویں صدی میں یہ کہا جانے لگا کہ یونانی تہذیب کی بنیاد آریائی ہے اس طرح یونان کی سامی اور افریقی بنیادوں کو بھلا دیا گیا۔ یونانی مصنفوں نے خود اپنے کلچر کے مختلف النسل ہونے کا ذکر کیا ہے لیکن یورپ کے علم الانسان کے ماہروں نے ایسے تمام مقامات سے چشم پوشی کی ہے تاکہ یونانی نسل کے خالص ہونے کا اظہار کیا جا سکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ یورپ صرف یونان ہی کا امیج اونچا کرنا چاہتا تھا بلکہ یورپ کی حکمران اقوام کا امیج بھی اونچا کر کے دکھایا جا رہا تھا۔ یہ کام انیسویں صدی میں ہو رہا تھا اور رسوم و رواج روایتوں اور تہواروں کے موقعوں پر بھی کیا جا رہا تھا۔ سمندر پار کے ملکوں کے علاوہ خود اپنے ملک میں بھی یورپ کا اعلیٰ طبقہ یہ سب کچھ اس لیے کر رہا تھا کہ وہ ماضی میں بھی اپنی عظمت دکھانا چاہتا تھا اس کا اظہار بہت واضح انداز میں اس وقت ہوا جب ۱۸۷۶ء میں ملکہ وکٹوریہ کے بارے میں ہندوستان کی ملکہ ہونے کا اعلان کیا گیا۔ برطانوی احکامات کے مطابق وکٹوریہ کے وائسرائے لارڈ لٹن کا استقبال ہندوستان میں روایتی دربار منعقد کر کے کیا گیا۔ سب سے زیادہ شاندار استقبال دہلی کے اسمبلی ہال میں ہوا کیوں کہ وکٹوریہ کی حکومت یہ نہیں بتانا چاہتی تھی کہ وہ صرف ایک فرمان کے ذریعہ قائم ہے بلکہ یہ کہ اسی ایک رسم کا حصّہ ہے جو زمانہ قدیم سے چلی آرہی ہے۔

فرانسیسی نوآبادکاری کا وکیل Juler Harmond یہ بتانا چاہتا ہے کہ ہمارا تعلق اعلیٰ تر نسل اور اعلیٰ تر تہذیب سے ہے جہاں نسلی اور تہذیبی برتری کے باعث ہمیں کچھ حقوق حاصل ہیں وہیں ہم پر اہم ذمہ داریاں بھی آ گئی ہیں۔ دیسی قوموں کو فتح کرنے کا بنیادی جواز یہ ہے کہ ہم برتر لوگ ہیں اور ہماری برتری صرف مکانکی، معاشی اور فوجی برتری نہیں ہے بلکہ ہمیں اخلاقی برتری بھی حاصل ہے مادی طاقت اصل چیز نہیں ہے بلکہ یہ ایک بہتر مقصد

کے حصول کا ذریعہ بن سکتی ہے۔

جمہوریت میں بھی ترقی سے وابستہ مسائل کو بھی ریاستیں ظلم و تشدد کے ذریعہ دباتی ہیں اور وہ لوگ جو جدوجہد میں یقین رکھتے ہیں وہ اپنے خیالات اور عمل کا اعلانیہ اظہار کرتے ہیں اور حالات کا بہادری سے مقابلہ کرتے ہیں پاکستان کے سلسلے میں ایڈورڈ سعید نے فیض احمد فیض کا ذکر کیا ہے۔ کینیا میں گوگی اور Wathiango اور بعد میں عبدالرحمٰن المنیف کا ذکر کیا ہے جو فنکار بھی ہیں اور مفکر بھی۔ عبدالرحمٰن المنیف کے دکھوں نے ان کی بغاوت کے شعلہ کو کم نہیں کیا اور نہ ان کی سزاؤں میں کمی ہوئی۔

گوگی، منیف اور فیض احمد فیض نوآبادکاری کی مخالفت کرتے رہے اور ان کے دوسرے ہم وطن ان پر توجہ کرنے سے گریز کرتے رہے۔

اپنی کتاب "اورئنٹیلزم" میں جو دلائل ایڈورڈ سعید نے دیے تھے وہ صرف مشرق وسطیٰ تک محدود تھے لیکن اس کے بعد ایڈورڈ سعید نے نوآبادیات کے سلسلہ میں یورپ کا جو رویہ تھا اس پر توجہ کی دراصل ایڈورڈ سعید آئرلینڈ اور کیربیئن Caribbean کے جزیروں کے علاوہ مشرق بعید پر حکومت کرنے کے جو انداز یورپ کی حکومتوں نے اختیار کیے تھے اور ہندوستان اور دوسری نوآبادیوں کے بارے میں یورپ کے مفکروں اور دانشوروں نے جو کچھ لکھا تھا اس کی مدد سے وہ مشرق کی پر اسرار روح کو سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے اس کے علاوہ وہ چاہتے تھے کہ افریقہ اور چین کے گھسے پٹے اور روایتی ذہن کو بھی سمجھا جا سکے اسی کے ساتھ ساتھ باغیوں اور مجرموں کو کوڑے مارنے کی سزا کا عمل بھی سمجھا جا سکے۔

ایڈورڈ سعید کہتے ہیں کہ جب میں کلچر کہتا ہوں تو میرا مطلب وہ سارا دائرہ کار ہے جو بنیادی طور پر جمالیاتی ہوتا ہے اور یہ عمل بنیادی طور پر معاشی، سماجی اور سیاسی نہیں ہوتا اس کا مقصد مسرت کا حصول ہوتا ہے وہ کہتے ہیں کہ میں

ناولوں کو بھی کلچر کا حصّہ سمجھتا ہوں ناولوں کا بڑا ہاتھ استعماری رویوں اور تجزیوں کی تشکیل میں ہوتا ہے میں خاص طور پر انیسویں صدی کا ذکر کر رہا ہوں۔ یہ ناول خاص طور سے فرانس اور برطانیہ کے تشکیل پذیر معاشروں کے مطالعہ کے لیے بہت دلچسپ اور ضروری ہیں مثلاً "رابن سن کروسو" میں یورپین قوم اپنے لیے ایک آزاد فضا تعمیر کرتی ہے۔ دنیا کے عجیب و غریب علاقوں کے بارے میں ناول نگار حضرات اور دوسرے دریافت کرنے والے جو کچھ دریافت کرتے ہیں بہرحال کہانی اس کا مرکزی حصّہ ہوتی ہے۔

کلچر سے میری مراد ایسی چیزیں ہوتی ہیں جو معاشی، سماجی اور سیاسی معاملات سے آزاد ہوتی ہیں اور جن کا مقصد صرف تفریح ہوتا ہے۔

کلچر کا تعلق قوم اور مملکت سے بھی ہوتا ہے کلچر ہی دراصل ہم میں اور ان میں فرق پیدا کرتا ہے اور لوگوں کے ذہنوں میں جو Xenophobia چھپا ہوتا ہے یعنی غیر انسانوں کا خوف اور وہ کچھ نہ کچھ کام ضرور کرتا ہے۔ کلچر سے نہ صرف ہم اپنی شناخت کرتے ہیں بلکہ اس بات میں بھی شدّت پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم دوسروں سے مختلف ہیں۔

ایڈورڈ سعید کا خیال ہے کہ میں عرب ہوں لیکن میری تعلیم مغرب میں ہوئی ہے میرا تعلق ان دونوں دنیاؤں سے ہے یعنی عرب دنیا سے بھی اور مغربی دنیا سے بھی۔ ان میں سے کسی ایک سے میرا تعلق یک طرفہ نہیں ہے۔ میری زندگی ہی میں عرب کے وہ خطے جن سے میرا تعلق تھا جنگ اور سماجی تبدیلیوں کی زد میں آکر بالکل بدل گئے یا ان کا وجود ہی ختم ہو گیا۔ میں خود امریکہ میں ایک اجنبی ہوں اور خاص طور پر یہ احساس مجھے اس وقت شدید تھا جب امریکہ عرب کلچر سے جنگ کر رہا تھا۔ جب وہ عرب تہذیب اور عرب معاشرے کے خلاف تھا میرا ان دونوں سے تعلق ہے اور ان دونوں سے تعلق کی وجہ سے مجھے ان دونوں کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے مجھے ایسا لگتا ہے کہ میرا تعلق ایک سے

زیادہ تواریخ سے اور ایک سے زیادہ Groups سے رہا ہے۔

کلچر کی اتنی کثرت اور تنوع کے باوجود امریکہ ایک ہم آہنگ قوم ہے یہی حال دوسری انگریزی بولنے والی قوموں کا بھی ہے مثلاً برطانیہ، نیوزی لینڈ، آسٹریلیا اور کینیڈا کا بلکہ فرانس کا بھی جہاں بہت لوگ باہر سے ہجرت کر کے فرانس میں آئے ہیں۔

آج امریکہ کے دانشوروں کے سامنے یہ سوال ہے کہ ہمارے کلچر کی روایت کی شناخت کن کتابوں سے ہوتی ہے اور کون سی کتابیں ہماری روایت کو سب سے زیادہ کمزور کرتی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ بیتھووں Beethoven کا تعلق آج ویسٹ انڈیز سے اتنا ہی ہے جتنا جرمن قوم کے افراد سے بلکہ یہ کہ مجموعی طور پر یہ ایک پیچیدہ معاشرہ ہے صرف کوئی سادہ سی وحدت نہیں ہے یہ سارے کلچر ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔

یہ بات صرف امریکی کلچر ہی پر صادق نہیں آتی بلکہ تمام کلچر ایک دوسرے میں کسی نہ کسی حد تک پیوست ضرور ہوتے ہیں۔ تمام کلچر مخلوط النسل ہوتے ہیں کوئی کلچر ایسا نہیں ہے جس میں کسی حد تک ملاوٹ نہ ہو۔

آج کے امریکی کلچر پر یہ بات اسی طرح صادق آتی ہے جس طرح عرب پر (بلکہ جدید عرب پر) اسی لیے امریکی غیر امریکیت کو ایک خطرہ سمجھتے ہیں اور عرب غیر عربیت کو، دوسرے کلچر کے مقابلہ میں ہر کلچر اپنی انفرادیت کی روایت پر یقین رکھتا ہے اور اپنے کلچر کی عظمت میں یقین کامل۔

فرانسیسی اور برطانوی حکمرانوں نے نوآبادیات میں اپنے کلچر کی حکمرانی کا جو سلسلہ شروع کیا تھا وہ آج بھی امریکہ اور دوسری قوتوں کے سہارے قائم ہے۔ جدید یورپ کی تاریخ اس کلچر کی حکمرانی کی گواہ ہے اس کا اظہار شاعری سے لے کر ناولوں تک ہر جگہ ہو رہا ہے اور کلچر کی حکمرانی کا یہی مظاہرہ Mass Media پر بھی برابر ہو رہا ہے۔

ایڈورڈ سعید نے اس بحث میں Verdl سے گرامچی تک اور نٹشے سے نیرودا تک اور والٹر اسکاٹ سے سولنکی تک سب کو دکھایا ہے لیکن کلچر کے سلسلے میں وہ (میتھیو آرنلڈ) کے قول کو دہراتا ہے کہ کلچر معاشرہ کی بہترین چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے یعنی وہ بہترین باتیں جن کے بارے میں ہم نے سوچا ہے اور جو ہمیں معلوم ہوئی ہیں۔

کلچر حیوانیت کو ضرور کم کر دیتا ہے لیکن ختم نہیں کر سکتا جدید تاجرانہ ذہن اور شہری زندگی کی حیوانیت کو انسانیت کی طرف لے آتا ہے وہ کہتا ہے کہ ہم دانتے اور شیکسپیئر کو اس لیے پڑھتے ہیں کہ ہم ان کے بہترین خیالات سے آگاہ ہو سکیں اور ہم اپنی قوم اور اپنے معاشرے کو اور اپنی روایت کو بہترین روشنی میں دیکھ سکیں۔ کلچر ہمیں غیروں کی شناخت کا احساس دلاتا ہے لیکن یہی کلچر خود ہماری شناخت کا ذریعہ بھی بن جاتا ہے۔

ایڈورڈ سعید نے Nostromo پر تفصیل سے بحث کی ہے وہ کہتا ہے کہ اس ناول میں جوزف کنریڈ نے یہ بتایا ہے کہ زندگی کے اہم فیصلوں کا ماخذ مغرب میں ہے اور اس کے نمائندے آزاد ہیں کہ وہ تیسری دنیا کے مردہ ذہن پر جو اثر چاہیں پیدا کریں۔

گویا کنریڈ یہ کہنا چاہتا ہے کہ دنیا کے یہ دور دراز علاقے نہ زندگی رکھتے ہیں نہ تاریخ نہ کلچر اور نہ کوئی آزادی اور یگانگت یورپ کے بغیر یہاں انحطاط اور زوال پذیر چیزوں کے علاوہ کوئی چیز قابلِ قدر نہیں ہے۔ مصنف اپنے معاشرے کی تاریخ میں رہتے ہیں۔ یہی تاریخ ان کی تشکیل کرتی ہے اور یہی مصنف اس تاریخ کی تشکیل کرتے ہیں اور تاریخ ان کے سماجی تجربوں کو متعین کرتی ہے۔ کلچر اور اس کے مختلف مظاہر اور اس کی مختلف ہیئتیں تاریخی تجربہ ہی سے جنم لیتی ہیں۔

ناول نگار اور دوسرے بیانیہ نگار یہ بتاتے ہیں کہ دنیا کے عجیب علاقے

کون سے ہیں اور جن علاقوں میں نوآبادیاں اپنی شناخت قائم کرتی ہیں اور اپنی تاریخ کا وجود مہیا کرتی ہیں وہ کیا ہیں۔ استعماریت میں سارا جھگڑا زمین پر ہوتا ہے کہ یہ زمین کس کی ہے اور اس پر رہنے کا حق کسے حاصل ہے یہ مسائل بیانیہ ہی میں زیر بحث آتے ہیں۔

جوزف کنریڈ کہتا ہے کہ اس کی دنیا میں صرف بحراوقیانوس کے مغرب کا نقطۂ نظر حاوی ہے جس میں مغرب کی مخالفت سے صرف مغرب کی شرانگیز طاقت ہی کی تصدیق ہوتی ہے۔ بحراوقیانوس کا مغرب یہ نہیں سمجھ پاتا کہ ہندوستان افریقہ اور شمالی امریکہ کی زندگی اور کلچر بھی اپنی شخصیت علیحدہ علیحدہ رکھتے ہیں اور ان پر استعماریت پسندوں اور دنیا کے مصلحین کا قبضہ نہیں ہو سکتا۔ ان استعماریت پسند قوتوں کا خیال ہے کہ آزادی کی جو تحریکیں سامراج شہنشاہیت اور استعماریت پسندی کے خلاف اٹھی ہیں وہ سب اخلاقی طور پر بگڑی ہوئی ہیں اور وہ تمام طاقتیں سڑی گلی ہیں جو امریکہ اور برطانیہ کی کٹھ پتلی نہیں ہیں۔ کنریڈ کے ناولوں میں ایک قسم کے پدرانہ غرور کا اظہار ہوتا ہے جس کو وہ Gould اور Holroyd کے کرداروں کے ذریعے دکھاتا ہے اور ان کا مذاق اڑاتا ہے۔ کنریڈ کا یہ احساس ہے کہ ہم مغرب کے لوگ ہی فیصلہ کریں گے کہ کون سا دیسی باشندہ اچھا ہے اور کون سا برا کیوں کہ ان کے بارے میں ہمارا تصور ہی ان کے وجود کے لیے کافی ہے ہم نے انھیں سوچنا اور بولنا سکھایا ہے اور جب وہ بغاوت کرتے ہیں تو وہ ہمارے اس خیال کو سچ ثابت کرتے ہیں کہ وہ بیوقوف ہیں انھیں آزادی کی اسی وقت تک ضرورت ہے جب تک ہم یہ سمجھتے اور پسند کرتے ہیں کہ ان کے لیے آزادی ضروری ہے۔

جوزف کنریڈ نے Nostromo (۱۹۰۴ء) میں لاطینی امریکہ کی ریاستوں کی بے چینی کا ذکر کیا ہے انھیں کنٹرول کرنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا سمندر میں ہل چلانا۔ سرد جنگ کے زمانے سے نیو ورلڈ آرڈر تک امریکی حکومت

کا جو رویہ رہا ہے وہ اس کی چھپی ہوئی فتح مندی کا احساس اور ذمہ داری کے اقرار کے مترادف ہے امریکہ اپنے آپ کو آزادی دلانے اور امن قائم کرنے کا ذمہ دار سمجھتا ہے اور ہر امریکی میں یہ احساس زندہ حالت میں موجود ہے Holroyd اور Gould کے جو پورٹریٹ کنریڈ نے اپنے ناول Nostromo میں بنائے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وقت کی زبان خیر و برکت کا التباس پیدا کرتی ہے۔ یہی صورتحال کسی زمانے میں اسپین اور پرتگال کی تھی، برطانیہ، فرانس، بلجیم، جاپان اور روس کی تھی اب امریکہ کی ہے۔ جوزف کنریڈ ہی تیسری دنیا کے بارے میں اس نقطۂ نظر کا پیشرو ہے جس کا اظہار گراہم گرین V.S.Naipal اور Stone Robest کے ناولوں میں ہوا ہے۔ استعماریت کے نظریہ سازوں مثلاً Hanna Arundh اور سفرنامے لکھنے والوں اور فلم بنانے والوں کے ذریعے ہوا ہے۔

الجیریا اور اس ذیلی براعظم سے فرانس اور برطانیہ کا سامراج رخصت ہو چکا ہے لیکن اس کے پچھلے حاکمانہ اور محکومانہ تعلقات کے سائے اب تک چھائے ہوئے ہیں۔ اسی نوعیت کے رشتوں نے ان دونوں کو اب تک باندھ رکھا ہے۔ مسلمانوں، افریقیوں اور ویسٹ انڈیز کے رہنے والوں کی ایک کثیر تعداد یورپ کے بڑے بڑے شہروں میں قیام پذیر ہے بلکہ نوآبادیات سے آئے ہوئے لوگ اٹلی، جرمنی اور اسکنڈینیویا میں بھی موجود ہیں جن کی ہجرت کی ذمہ داری استعماریت پر ہے امریکہ آخری سپر پاور کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اب نئی قوتیں دنیا کا نیا اسٹرکچر تعمیر کریں گی اور یہ بات ۱۹۶۰ء ہی میں ظاہر ہونا شروع ہو گئی تھی۔ "استعماریت کے بعد" کے دوسرے ایڈیشن کے دیباچے میں ۱۹۷۰ء میں Barrat Brown Michael نے کہا کہ استعماریت اب بھی معاشی، سیاسی اور فوجی تعلقات میں کارفرما ہے اور یہ کہ معاشی طور پر زیادہ ترقی یافتہ قوموں نے کم ترقی یافتہ قوموں

کو دبائے رکھا ہے۔ یہ نئی قسم کی استعماریت (Gigantion) دیو قامتیت اور (Apocalypse) جیسے محاورے استعمال کر رہی ہے جو پہلے استعمال نہیں ہوتے تھے۔ ان میں سے بعض محاورے ناگزیر ضرور ہیں لیکن ان سے امید افزاء صورتحال ظاہر نہیں ہوتی۔ دنیا کا سرمایہ دارانہ نظام، کم ترقی یافتہ ملکوں کا ترقی کی طرف سفر ایک جبر کی حالت معلوم ہوتا ہے ایک دوڑ ہے لیکن ذاتی جبریہ مساوات کی طرف۔

عالمی سرمایہ دارانہ نظام اور اس کے ساتھ کم ترقی یافتہ قوموں کا ترقی کی طرف سفر، شہنشاہیت اور اس پر انحصار کا اسٹرکچر، افلاس اور استعماریت یہ وہ چیزیں ہیں جو معاشیات، سماجیات، سیاسیات اور تاریخ اور عمرانیات کے دائروں میں سب کو معلوم ہے ان کا تعلق بائیں فکر کے مقابلہ میں نیو ورلڈ آرڈر سے کم ہے اس طرح کے محاوروں کے اثرات جو کلچر پر ہوتے ہیں وہ بہت مایوس کن ثابت ہوتے ہیں۔

دنیا کی تین دنیاؤں میں تقسیم ایک فرانسیسی صحافی نے کی تھی Willy Brandt کا خیال ہے کہ اقوام متحدہ ایک قابلِ تعریف ادارہ ہے اور اس کی تنظیم کا اصول بلاشبہ قابلِ تعریف ہے لیکن یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ اقوام متحدہ نے ان بے شمار علاقائی عالمی تضادات کو حل کرنے میں کامیابی حاصل نہیں کی جو اس کے سامنے آئے اور اب ان مسائل کی تعداد بڑھتی ہی جارہی ہے عالمی فکر سے سپرپاور ہی برآمد ہو رہی ہے، سرد جنگ، علاقائی، نظریات اور قدیم نسلوں سے تعلق رکھنے والے تضادات جو اس ایٹمی اور مابعد ایٹمی عہد میں اور خطرناک ہو گئے ہیں۔

صورتحال یہ ہے کہ طاقتور زیادہ طاقتور ہوتے جارہے ہیں۔ یہ فرق پہلے سوشلسٹ اور سرمایہ دار ملکوں کے فرق سے زیادہ نمایاں ہے اب یورپ میں سرمایہ دار ملکوں اور سوشلسٹ ملکوں کے درمیان فرق اتنا واضح نہیں ہے۔

۱۹۸۰ء میں نوام چومسکی نے لکھا تھا کہ شمال اور جنوب کا تضاد قائم نہیں رہے گا اور غلبہ کی نئی ہیئتیں دریافت کرنی پڑیں گی تاکہ مغربی صنعتی معاشرہ کی مخصوص صورتحال خاطر خواہ قبضہ عالمی انسانی اور مادی وسائل پر رکھ سکے اور غیر متناسب انداز میں اس سے فائدہ اٹھا سکے تو اس سے حیرت زدہ ہونے کی کوئی بات نہیں ہے کہ امریکہ میں نظریہ کی دوبارہ تشکیل دنیا بھر کی صنعت میں اپنی گونج پیدا کر رہی ہے۔ سرد جنگ کی پالیسی تشکیل دینے والی شخصیت کی حیثیت سے George Kennan کو یہ یقین تھا کہ امریکہ مغربی تہذیب کا محافظ ہے۔ ۱۹۴۸ء کے ایک میمو میں جو اس نے Policy Planning Staff کو لکھا تھا اس نے افریقہ کی دوبارہ آباد کاری کو پسندیدہ عمل قرار دیا ہے اور جنوبی افریقہ کی نسل پرست پالیسی کے سلسلے میں لکھا تھا لیکن اس میں نسل پرست پالیسی کی برائیاں نہیں تھیں حالانکہ اس نے ویت نام میں امریکہ کی مداخلت کو پسند نہیں کیا تھا اور اسی طرح غیر رسمی امریکی شہنشاہی نظام کو اس نے پسندیدہ نگاہ سے نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے ذہن میں ذرا بھی شک نہیں تھا کہ یورپ اور امریکہ پر دنیا کی رہنمائی کا بوجھ آن پڑا ہے اسی لیے اس نے اپنے ملک امریکہ کو ایسے نوجوان سے تشبیہہ دی ہے جو بڑا ہو کر برطانوی شہنشاہیت کا رول ادا کرے گا۔

عالمی سربراہ کی حیثیت سے امریکہ یہ سمجھتا ہے کہ دنیا میں آئین سازی اور قانون سازی کا عمل اس کی ذمہ داری ہے امریکہ کی خارجہ پالیسی کی بنیاد یہ ہے کہ ساری دنیا میں معاشی ترقی اور فوجی طاقت کے مسائل کی دیکھ بھال اسی کی ذمہ داری ہے یہاں تک کہ روس کو کیوبا میں کیا رویہ اختیار کرنا چاہیے اس کا فیصلہ امریکہ کرے گا برازیل کا خود اپنے ملک میں کیا رویہ رہے گا اس کا فیصلہ بھی امریکہ ہی کرے گا ویت نام میں ویت نامیوں کا کیا رویہ رہے گا یہ فیصلہ بھی ظاہر ہے امریکہ میں ہوگا سرد جنگ کی پالیسی کا اظہار امریکہ اس طرح کرتا ہے

کہ ہدایت ناموں سے جو خود امریکہ سے باہر کے ملکوں کے لیے جاری کیے جاتے ہیں یعنی اس پر عمل غیر ملکوں کو کرنا ہوتا ہے کہ برطانیہ کو کیوبا سے تجارت کرنی ہے یا نہیں اور بقول ایڈورڈسعید برطانوی گنی کی حکومت کو چلانے کے لیے کسی مارکسی دنداں ساز کی ضرورت ہے کہ نہیں۔

سسرو Cicero نے ابتدائی رومن شہنشاہیت کی تعریف یہی کی تھی کہ رومن امپائر وہ ہے جہاں روم کو قانونی طور پر یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنے قانون کا نفاذ کرے۔ ایڈورڈسعید کہتا ہے کہ ساری دنیا میں جس میں سویت یونین اور چین بھی شامل ہیں امریکہ کی مرضی چلتی ہے کیوں کہ انھیں اس سرزمین پر حق حاصل ہے کہ وہ اپنے فوجی جہاز اڑائیں۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے پاس بے پناہ دولت ہے اور اس کی ایک غیر معمولی تاریخ ہے اس لیے وہ بین الاقوامی نظام میں بند نہیں ہے بلکہ بین الاقوامی نظام سے بلند ہے یہ الفاظ William H. Me Neill کے ہیں۔ اس وقت یہ ظاہر ہوتا تھا کہ امریکہ ہی دنیا بھر میں امن اور قانون کا ذمہ دار ہے اور وہی ساری دنیا کی اس سلسلے میں رہنمائی کرے گا۔ خلیجی جنگ Gulf War سے پہلے امریکہ پناما، گرینیڈا (Greneda)اور لیبیا میں بھی اسی طرح کے رویہ کا اظہار کر چکا تھا۔ Kiernan کے الفاظ یہ ہیں کہ امریکہ وہی چاہتا تھا جو انسانی نسل چاہتی تھی۔

# ادب کا نوبل پرائز برائے ۹۲: ڈرک والکوٹ

گنٹر گراس کو نوبل پرائز نہیں دیا گیا۔ ڈرک والکوٹ کو دیا گیا ہے ویسے عام طور پر لوگ یہ سمجھتے تھے کہ اس سال ادب کا نوبل پرائز وی ایس نیپال کو دیا جائے گا یا پھر آئرلینڈ کے سیمس ہینی کو لیکن ایسا نہیں ہوا اور والکوٹ ہی اس پرائز کے مستحق ٹھہرائے گئے۔ ویسے انعامات کے سلسلے میں سویڈش اکیڈمی پر ہمیشہ علاقائیت، عصبیت اور سیاسی مصلحت بازی کے الزامات لگائے گئے ہیں دنیا کے بعض بڑے بڑے مصنف ایسے گزرے ہیں جن میں طالسطائے بھی شامل ہے جن کو نوبل پرائز نہیں دیا گیا۔

لیکن والکوٹ کے نوبل پرائز پر ناک بھویں نہیں چڑھائی گئیں اس لیے کہ دنیا میں اکثر لوگ اُنھیں دنیا کا سب سے بڑا شاعر سمجھتے ہیں اور جوزف براڈسکی جو خود ایک نوبل پرائز ونر ہیں اُن کا یہ خیال ہے کہ دراصل انگریزی زبان میں والکوٹ کی شاعری زندہ حالت میں ملتی ہے ویسے سویڈش اکیڈمی نے بھی اُنھیں نوبل پرائز دیتے ہوئے ویسٹ انڈیز کی ایک زندہ آواز قرار دیا ہے۔

ڈرک والکوٹ ویسٹ انڈیز کے ایک جزیرے میں پیدا ہوئے تھے جس کا نام سینٹ لوسیا تھا۔ اُن کا گھرانا افریقہ، ہالینڈ اور برطانیہ سے تعلق رکھتا تھا اس طرح ان کا تعلق دو مختلف کلچرز سے تھا یعنی ایک کریسیا کے کلچر سے اور دوسرے برطانیہ کے کلچر سے اور اُن کے قدم ان دونوں کلچرز میں جمے ہوئے تھے اس کی پہلی نظم "Ruins of a Great House" نوآبادیوں میں جو

مظالم ہو رہے تھے ان پر غور و فکر کا پہلو بھی رکھتی ہے اور یہ مظالم سہنے والے ہیروز کی مداحی سے Inspired معلوم ہوتی ہے۔ ڈرک والکوٹ کی طویل رزمیہ نظم "Omeros" جو تین سو صفحات پر مشتمل ہے اعلیٰ درجہ کی تخلیق سمجھی جاتی ہے اور اس نظم سے شاعر اور ڈراما نگار کی حیثیت سے جو شہرت اُنھیں حاصل ہوئی تھی اس میں اضافہ ہی ہوا ہے۔ Omeros کا لفظ دراصل ہومر کی بجائے استعمال کیا گیا ہے اس طویل رزمیہ نظم میں والکوٹ نے ہومر کی کہانیاں دوبارہ لکھی ہیں۔ اس نے ہومر کے عظیم کرداروں کو مثلاً (Achilles) اور (Hector) اور (Helen) کو سینٹ لوسیا کے جزیرے میں دکھایا ہے۔ یہ کردار مچھیروں کے روپ میں ملتے ہیں۔ اس نظم نے اپنے پڑھنے والوں کے دل جیت لیے دراصل والکوٹ نے یہ ایک منظوم ناول لکھا ہے اور منظوم ناول لکھنے میں کامیاب بھی ہوا ہے اور یہ بات تخلیقی دنیا کے سلسلے میں کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ نقادوں نے اس کو اس سال کی بہترین کتاب قرار دیا ہے۔ چنانچہ جوزف براڈسکی نے لکھا ہے کہ یہی وہ شخص ہے جس میں انگریزی زبان سانس لے رہی ہے۔ والکوٹ کی شاعری پر ایک کتاب "The Art of Drek Walcott" شائع ہو گئی ہے اس کتاب میں ڈرک والکوٹ کی شاعری اور اُن کی شخصیت کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اپنی طویل نظم کے لیے "Omeros" کا عنوان اس نے ہومر سے لیا ہے۔

دراصل یہ سنکھ پر کی جانے والی مناجات یا پرارتھنا ہے۔ ہندوؤں کے یہاں اوم اسی پرارتھنا کی علامت ہے Mer یونانی دیومالا میں ماں اور سمندر کی علامت ہے اور سفید جھاگ جو سمندر کے سنسناہٹ رکھنے والے حلقہ یا گریباں سے ٹکراتا ہے بہرحال والکوٹ کے وہ مصرعے جن سے بظاہر جھٹکا سا لگتا ہے اور جنھیں سمجھنے میں خاصی دقت پیش آتی ہے وہی مصرعے ہیں جو گاڑھے اور یخ بستہ لگتے تھے سیال اور رواں معلوم ہونے لگتے ہیں۔ بعض اوقات تو یہ لگتا ہے جیسے

وہ لفظوں سے کھیل رہا ہے اس کی شاعری میں گھونگے ہڈیاں اور ساحلِ سمندر کی چٹانوں سے موجوں کے ٹکرانے کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ والکوٹ نے ایک بار کہا تھا کہ جس طرح اسماء ہم قافیہ ہوتے ہیں اسی طرح چیزیں بھی ہم قافیہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ والکوٹ کی شاعری میں الفاظ کی گونج بڑی دور دور تک جاتی ہے ان الفاظ سے ایسی صدائے بازگشت پیدا ہوتی ہے جس کا شروع میں تصوّر بھی نہیں ہوگا۔ غلاموں کے مارچ کرتے ہوئے قدم اس کی شاعری میں عروض کے ارکان بن جاتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ناول نے ہر چیز پر حملہ کر دیا ہے یہاں تک کہ شاعری پر بھی۔ ہم عصر شاعری سے ایسا لگتا ہے کہ ہمیں چوٹ لگ گئی ہے ہم زخمی ہو گئے ہیں لیکن ناول سے یہ واضح طور پر پتا چلتا ہے کہ کس نے کس کو زخم لگایا ہے ڈراما نگار کی حیثیت سے وہ شاعری کو اسٹیج پر بھی لانا چاہتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ چیخوف کے سوا اکثر بڑے ڈراما نگار شاعر ہیں۔ اس کی شاعری میں ایک استعاراتی آہنگ ہے اسی طرح اس کی گفتگو میں بھی یہ استعاراتی آہنگ موجود ہے وہ کہتا ہے کہ میں اپنی طویل نظم (Omeros) کے سلسلے میں بھی چاہتا تھا کہ میرے مصرعے ایسے ہوں کہ یہ لگے کہ ان میں شبنم کی خنکی موجود ہے ان میں ایک اوس کی کیفیت ہونی چاہیے یعنی یہ مصرعے ایسے ہوں کہ یہ محسوس ہو کہ شبنم بہت ہے یاں، چلیے بہت نہ سہی ہلکی سی شبنم ضروری ہے اسی طرح کی ایک کیفیت نے فراق صاحب کو بھی مجبور کیا تھا کہ انھوں نے اپنے شعری مجموعے کا نام "شبنمستاں" رکھا والکوٹ کہتا ہے کہ مجھے چوسر Chaucer کے مصرعے اب بھی نم محسوس ہوتے ہیں یہ مصرعے بہار کی شاخوں کی طرح تازہ لگتے ہیں۔ والکوٹ کی شعری دنیا میں داخل ہو کر قاری یہ محسوس کرتا ہے جیسے اس کے پاؤں اوس سے نم ہوتے جا رہے ہیں۔

ابھی والکوٹ ایک ہی برس کا تھا کہ اس کے والد کا انتقال ہو گیا۔ والکوٹ جس گھر میں رہتا تھا اس میں اس کا جڑواں بھائی، بڑی بہن اور بہت ساری

کتابیں تھیں۔ بچپن ہی میں اسے ادب سے لگاؤ پیدا ہو گیا تھا اس کے باوجود برطانوی کلچر میں وہ اپنے آپ کو اجنبی محسوس کرتا تھا جیسے حکمرانوں کے درمیان رعیت کا ایک فرد وہ برطانیہ میں رہتے ہوئے بھی افریقی کلچر ہی کے بارے میں سوچتا رہتا تھا کہ برطانوی زبان اور افریقہ کے درمیان کیا فیصلہ کروں؟

والکوٹ کے اب تک دس شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں اس کی شاعری کا ایک مسئلہ یہ بھی رہا ہے کہ فنی ریاضت اور خود اس کے اپنے تخیل اور جذبات کے درمیان توازن کیسے قائم ہو اس نے اپنی شاعری میں جزیرے میں رہنے والوں کی زندگی پیش کی ہے وہ اپنی شاعری میں اپنے کرب کا اظہار نہیں کرتا (غیر مہذب لہجہ میں) اور نہ غیر شائستہ اعترافات کرتا ہے وہ اپنے بارے میں کہتا ہے کہ میرے شعری موضوعات شاعرانہ صلاحیتوں کی گرفت سے ماورا ہیں یعنی میرے شعری موضوعات کی بلندی اور وسعت تک میری شاعرانہ صلاحیت پہنچ نہیں پاتی وہ ایک ویران جزیرے کے ایک گاؤں کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہاں انگور کا رنگ ارغوانی نہیں ہوتا اور نہ یہاں پنیر اور شراب ہوتی ہے یہاں کے اخروٹ سبز ہیں یہاں کے انگور تلخ ہیں اور زبان غلاموں کی زبان ہے اس کا خیال ہے کہ شاعروں کی تعریف اس بات پر نہیں ہونی چاہیے کہ ان کے موضوعات کیا ہیں کیوں کہ موضوعات کے انتخاب کا راستہ شاعر کے لیے کھلا نہیں رہتا اصل مسئلہ یہ ہے کہ شاعر کو جو موضوعات وراثت میں ملتے ہیں شاعر ان سے کیا برتاؤ کرتا ہے۔ والکوٹ کی شاعری کی زبان انگریزی کے قدیم شاعروں کی زبان کی نقل ہے اور اس کی شاعری کا ارتقا اسی زبان کا مرہون منت ہے۔ یہ زبان اس کے لیے بیساکھی کا کام نہیں کرتی بلکہ اس میں ایک ایسی لچک ہے جو متنوع اظہار کی صلاحیت رکھتی ہے یعنی زبان اس کے یہاں ایک لچکدار آلہ کار کی حیثیت رکھتی ہے اس میں پُر شکوہ امیجز بھی سما سکتی ہیں استعجابیہ کیفیتیں

بھی صوفیانہ اور عوامی محاورے بھی اور لطیف تیکھے اور نازک جذبات بھی۔ اس کا مجموعی تاثر ایک روشن منظر بن جاتا ہے جیسے چاند نکل آیا ہو اور آپ اس کی روشنی میں ہاتھ کی لکیریں پڑھ سکتے ہیں۔ اس کی ذات میں کئی کلچر گھل مل گئے ہیں کیوں کہ اس نے مختلف کلچرز میں سانس لی ہے۔ وہ کہتا ہے مجھے سمندروں سے پیار ہے میرے اندر ایک ڈچ بھی ہے اور ایک انگریز بھی یا تو میں کچھ نہیں ہوں یا میں ایک پوری قوم ہوں۔

# ندائن گورڈیمر کی
# کہانیوں کے مجموعہ کا پیش لفظ

ترجمہ: قمر جمیل

جب میں نے ان کہانیوں کا انتخاب کر لیا اور کہانیوں کو ترتیب بھی دے دیا تو ناشر نے مجھ سے کہا کہ اب میں ان کا ایک تعارف بھی لکھ دوں۔ اگر پہلی بار یہ کہانیاں منظرِ عام پر آ رہی ہوتیں تو میں ناشر کی دعوت کو قبول کرنے سے گریز کرتی لیکن یہ کہانیاں تو سب کی سب پہلے ہی چھپ چکی تھیں اور کچھ کہانیاں تو دوبارہ بھی چھپ گئی تھیں گویا یہ کہانیاں ایک امیدوارانہ آزمائش کے دَور سے گزر چکیں اس لیے خواہ میں ان کے بارے میں کچھ بھی کہوں تو جو کچھ دوسروں نے ان کہانیوں کے بارے میں کہا ہے اسے اب میں بدل نہیں سکتی اور ان کہانیوں کے ممکنہ پڑھنے والوں کی تعداد میں مشکل ہی سے کوئی اضافہ یا کمی کر سکتی ہوں کیوں کہ اس بات کا انحصار اب خود انھی کہانیوں پر ہے۔

یہ الفاظ یوں تو ولیم پلومر کے ہیں جن کا اندازِ فکر میرے اندازِ فکر سے اتنا ملتا جلتا ہے کہ مجھے اپنی کہانیوں کے تعارف کے آغاز ہی میں پلومر کا قول دُہراتے ہوئے ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہوئی ایک تو اس لیے کہ پلومر نے بعض اتنی اچھی کہانیاں لکھی ہیں کہ ان کا شمار کلاسیک میں ہوتا ہے دوسرے یہ کہ پلومر فورم کی حیثیت سے کہانی میں خاص دلچسپی رکھتے ہیں ایک ایسے فورم کی

حیثیت سے جسے دوسرے فنکاروں نے مختلف طریقوں سے استعمال کیا ہے مسٹر پلومر کی علامتیں اور قواعد و ضوابط نہ صرف میرے لیے بلکہ ہم سب کے لیے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔

میں ذرا اس بات کو اور آگے بڑھانا چاہتی ہوں اگر کہانی خود ان تمام باتوں کا جو کہانی کار کہنا چاہتا تھا اپنے پڑھنے والوں یا سُننے والوں تک ابلاغ کرنے میں کامیاب نہیں ہوئی ہے تو پھر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ یہ کہانی لکھنے والے نے کب لکھی یا یہ کہ کہانی تدریجی تکمیل تک کیوں نہیں پہنچی یا وہ خیالات جو کہانی لکھنے والے کو بعد میں آئے ہوں کہانی کو بدل نہیں سکتے۔

اس کے بالکل برعکس اگر کہانی تکمیل تک پہنچ گئی ہے تو اس کا لکھنے والا پیچھے مڑ کر اپنی سرپرستانہ نگاہ کہانی پر ڈال سکتا ہے تو بھی اس طرح جیسے کوئی شخص جس کا ایک ہاتھ اس کی پشت سے بندھا ہوا ہو وہ ایک ہاتھ سے بھی بہت کچھ کر سکتا ہے خواہ اسے کچھ کرنے کی فکر ہی نہ ہو وہ بہر حال کہانی کی عزت کو کم نہیں کر سکتا۔

لکھنے والا جو کچھ لکھتا ہے دراصل وہ پوری ایک کہانی ہی کا حصّہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ انفرادی مصنّف انتشار سے اپنے مشاہدات کی ایک شکل متعیّن کرتا رہتا ہے زندگی کو بامعنی بنانے کے لیے۔ کہانی ہی ہے جس میں ہر چیز ناول، کہانیاں، جھوٹے آغاز، نیم مکمل اور ترک کی ہوئی چیزیں اپنی معنویت رکھتی ہیں اور یہ کہانی اس وقت مکمل ہوتی ہے جب آدمی مرنے سے پہلے یا اس سے پہلے کہ اس کے تخیّل کے سوتے خشک ہو جائیں وہ آخری جملہ لکھتا ہے۔

اپنی پچھلی تحریروں کو تنقیدی نگاہ سے دیکھنے کا جہاں تک تعلق ہے میں سمجھتی ہوں کہ اس اندازِ نظر کا اپنا کوئی مستقل اور متعیّن وجود نہیں ہوتا بلکہ یہ اندازِ نظر میری مستقلاً بدلتی ہوئی کوششوں کی نمائندگی کرتا ہے اور یہ ظاہر ہوتا ہے کہ میں اپنے آپ کو یہاں تک یہ تعلیم دے سکی ہوں کہ لفظوں کے

ذریعے جو کچھ مافیہ میرے پاس ہے اس کی شکل میں کہاں تک متعین کر سکی ہوں یہ بات مجھے صاف صاف اس وقت سمجھ میں آئی جب مجھے اپنی پانچ کہانیوں کے مجموعے پڑھنے پڑے تو مجھے یوں لگا کہ میں کچھ کہانیاں بار بار لکھتی رہی ہوں ساری زندگی۔ اس کی وجہ یہ نہیں تھی کہ ان موضوعات کا تسلّط مجھ پر آسیب کی طرح رہا ہو بلکہ ایسا اس لیے ہوا کہ اسی کہانی پر نئی نئی تکنیکوں سے گرفت پانے کے اور بھی طریقے موجود تھے اور مجھے یہ توقعات بھی تھیں کہ کہانی کی نئی تکنیک کے ذریعے میں اپنے نئے نئے مشاہدات کا انکشاف بھی کر سکوں گی۔ میں وہ Touch محسوس کرتی تھی جو اس اسپرنگ کو کھول سکتا ہے جو مظاہر کے پس پردہ حقیقت کو چھپا رکھتی ہے۔

اگر مجھے اپنی پچھلے پانچ برسوں کی کہانیوں کا انتخاب کرنا ہوتا تو یہ انتخاب یقیناً مختلف ہوتا کیوں کہ یہ انتخاب اس بات کی روشنی میں ہوتا کہ پچھلے پانچ برسوں میں کہانیوں کے سلسلے میں میں نے کیا سیکھا ہے یعنی کہانیوں کا انتخاب اس بات سے قریب تر ہوتا کہ میں نے اب تک اپنے آپ کو کیا سکھایا ہے یا اپنے آپ کو کیا تعلیم دی ہے۔

اب سوال یہ ہوتا ہے کہ مختصر کہانیاں لکھی جائیں؟ اس سوال میں ایک اور بڑا سوال چھپا ہوا ہے وہ یہ کہ وہ کون سی چیز ہے جس کی وجہ سے آدمی لکھتا ہے؟ ان دونوں سوالوں کے جوابات ان ماہرین نے دیے ہیں جو لکھنے والوں کا مطالعہ ایک سماجی مظہر کی حیثیت سے کرتے ہیں یہ بہت آسان ہے اور اس سے آپ کو تسکین بھی ملتی ہے کہ بجائے اس کے کہ آپ خود تشریح کریں آپ سے ان کی تشریح کر دی جائے۔ ان دونوں طرح کے ماہرین نے مختلف مصنفوں کے جوابات بھی حاصل کیے ہیں عام اندازِ فکر سے ہٹے ہوئے جوابات جیسا کہ خود میرا جواب ہو سکتا ہے (اگر کسی کو پتا چل جائے کہ وہ تنی ہوئی رسی پر کس طرح چل رہا ہے تو وہ نیچے گر پڑے گا) کچھ لوگ صرف اس لیے زندہ رہتے ہیں اور کچھ

مرجاتے ہیں تاکہ اپنے نظریات کی تردید کر دیں مثلاً ہیمنگ وے نے کہا تھا کہ ہم اپنی بیماریاں اپنی کتابوں میں انڈیلتے رہتے ہیں اور پھر اس نے اپنے آپ کو گولی مار کر ہلاک کر دیا۔

میں یہ سمجھتی ہوں کہ میں ان لکھنے والوں سے متفق ہوں جن کے نظریات کم سے کم جزوی طور پر میرے نظریات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ ہمیں تنہائی کا جو تجربہ ہوتا ہے (اور اسے ہم جلدی سے اجنبیت یا بیگانگی کی اصطلاح میں بند کر دیتے ہیں) عموماً لوگ اس پر متفق ہیں کہ یہی احساس آدمی میں مصنّف بننے کا رجحان پیدا کر دیتا ہے۔

اکتاویو پاز ابتدائی زمانے کی اسپینی امریکہ کی مشہور لکھنے والی Sor Juana Lnes de la Cruz کے سلسلے میں دُہری تنہائی کا ذکر کرتا ہے ایک تنہائی انٹلکچول کی حیثیت سے اور ایک عورت کی حیثیت سے۔

جنوبی افریقہ میں سونے کی کانوں کے ایک قصبے میں سفید فام کی اقلیت کے ایک رکن کی حیثیت سے میری مخصوص تنہائی انٹلکچول ہونے کی حیثیت سے اتنی مکمل ہو چکی تھی کہ مجھے خود یہ علم نہیں تھا کہ میں تنہا ہوں۔ مطالعہ سے تو میری سمجھ میں یہ آیا تھا کہ انٹلکچول شمالی کُرّے میں ہوتے ہیں جس طرح وہاں کرسمس برفباری کے موسم میں ہوتی ہے یقیناً دوسرے ایسے لوگ بھی ہوں گے جو انٹلکچول ہوں لیکن یہ لوگ اپنی اجنبیت یا بیگانگی کے احساس کو اتنے فلسفیانہ انداز میں نہیں لیتے تھے کہ اسے وہ کوئی خاص علامت قرار دیں جو ان کے کسی ماننے والے کے لیے دلچسپی کا باعث ہو۔

عورت میں انٹلکچول کی حیثیت سے تنہائی کا جو مخصوص احساس ہوتا ہے جہاں تک اس کا تعلق ہے مجھے سچ کہنا چاہیے میرے عورت پن سے خود میرے لیے (میرے اندر) تنہائی کی کوئی مخصوص کیفیت پیدا نہیں ہوئی۔ اس چھوٹے سے قصبے میں جس کے چاروں طرف معدنیات کے کوڑا کرکٹ کی

دیواریں کھڑی تھیں اور جہاں یورپین خیالات کی دنیا سے جلاوطنی کی حالت میں پیدا ہو کر میں اس بات سے ناواقف تھی کہ خود افریقہ میں ایک ایسی دنیا موجود ہے۔ اس قصبہ کی سماجی زندگی سے میرا واحد سچا اور معصوم تعلق میرے عورت پن ہی کی وجہ سے قائم تھا میں اپنے ذہن اور تخیّل کو مشکوک سمجھ کر چھپاتی نہیں تھی اور نہ یہ سمجھتی تھی کہ اس کو چھپانا چاہیے یعنی میں اپنے آپ کو وہ کچھ ظاہر نہیں کرتی تھی جو میں نہیں تھی۔ بالغ ہونے کے بعد میں بھی دوسروں سے مشترک طور پر اور انہی کی طرح جنسی دلکشی محسوس کرتی تھی اور یہ بھی ان کے ساتھ ایک طرح کی رفاقت کا ذریعہ تھا بلکہ اس کا صحیح استعارہ یہ ہے کہ عورت پن ہی کے ذریعے میں اپنے آپ سے باہر آنے کے قابل ہوئی اور دوسروں کے ساتھ جسم میں زندہ رہنے اور دماغ میں تنہا رہنے کی اہل ہوئی۔ جوانی میں میرا دھوپ میں رہنے کا تجربہ کامیو کے تجربہ سے ملتا جلتا تھا حالانکہ میں اس تجربہ سے اس بھرپور انداز میں نہیں گزری کیوں کہ میں نے فٹ بال نہیں کھیلا۔

بہرحال عورت کی اس مخصوص تنہائی پر جو اسے انٹلکچول کی حیثیت سے ہو سکتا ہے میں شک کرتی ہوں اور خاص طور پر اس صورتِ حال میں جب یہ عورت لکھنے والی بھی ہو کیوں کہ جب لکھنے والوں کی بنیادی صلاحیت کا سوال آتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ کوئی لکھنے والا عورت یا مرد نہیں ہوتا یعنی لکھنے والے کا وجود Androgynous ہوتا ہے یعنی ایسا وجود جس کی دو جنسیں ہوتی ہیں ایک مرد اور ایک عورت۔

ہمیں تنہائی کے احساس اور علیحدگی (Alienation) کے احساس میں واضح فرق کرنا چاہیے لیکن اس سلسلے میں عام طور پر لکھنے والوں کی ضرورتیں بہت کم واضح ہوتی ہیں اور انہیں وہ خود سمجھتے بھی کم ہیں۔ لکھنے والوں کے لیے ایک خاص قسم کی تنہائی تخلیق کی شرط بن جاتی ہے مثلاً بعض مصنّف یہ تنہائی کیفے

میں بیٹھنے والوں کے ہجوم کے درمیان محسوس کرتے ہیں اور بعض اوقات ذرا اس سے کمتر رومانی انداز میں گھریلو کچن میں رات کے وقت کاکروچوں کے درمیان اور کبھی کبھار وہ اپنے اس کیبن میں تنہائی محسوس کرتے ہیں جو ان کے پاس جنگل میں ہوتا ہے پھر اس کے بعد اس سے کم سنجیدہ کیا ہمیں اسے پیشہ ورانہ کہنا چاہیے علیٰحدگی کا احساس لازمی طور پر پیدا ہوتا ہے لیکن فرد اور معاشرے کے درمیان جو ایک قسم کا سنجیدہ نفسیاتی فاصلہ یا خلیج پیدا ہوتی ہے مثلاً جیسی خلیج سویت یونین اور جنوبی افریقہ میں پیدا ہوئی ہے میں اس پر یہاں بحث نہیں کروں گی کیوں کہ یہ بذاتِ خود ایک مطالعہ چاہتا ہے۔

مجھے یقین ہے اور یہ میں جانتی ہوں (اور میرے پاس ادعائیت کا مظاہرہ کرنے کے لیے تحریر کا موضوع مناسب نہیں ہے) کہ لکھنے والوں کو تنہائی کی ضرورت ہوتی ہے اور اپنی روزمرہ کی زندگی میں وہ علیٰحدگی یا اجنبیت (Alienation) کا احساس تلاش کرتے رہتے ہیں (اور یہ یاد رکھیے کہ انھیں یہ پتا نہیں چلتا کہ یہ کب کام کر رہے ہیں اور کب کام نہیں کر رہے ہیں) ان کی قوتِ مشاہدہ معمول سے زیادہ تیز اور شدید ہوتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ دنیا کی دوسری چیزوں سے ان میں غیر معمولی طور پر بے تعلقی پیدا ہو جاتی ہے یعنی یہ ایک طرح کا دُہرا عمل ہے ایک طرف دوسروں کی زندگی سے حد درجہ لگاؤ اس میں اپنے آپ کو ضم کر دینا اور خود اس چیز کو اپنی شناخت بنا لینا اور اسی کے ساتھ دوسری طرف چیزوں سے انتہائی شدید طور پر بے تعلق ہونا۔ ایک طرف دوسروں سے اپنی شناخت کا عمل اپنی ذات میں دوسروں سے سطحی وفاداریاں پیدا کرتا ہے جس میں اپنی نجی ذات روپوش ہو جاتی ہے دوسری طرف شدید بے تعلقی کی وجہ سے اپنی ذات کی سچائیوں سے زیادہ سخت وفاداریاں پیدا ہو جاتی ہیں جو اپنی اندر کی سچائیوں کو ظاہر بھی کرنا چاہتی ہیں۔ چیزوں سے علیحدہ کھڑے رہنے اور ان میں پوری طرح کھو جانے کے درمیان جو کھچاؤ ہوتا ہے وہی

انسان کو مصنّف بنا دیتا ہے لکھنے والے اسی نکتہ سے اپنی تخلیقات کا آغاز کرتے ہیں اسی جدلیات کا Synthesis انکشاف کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اس جدلیات کے سلسلے میں ہماری کامیابی یا صرف مناسب کوشش ہی وہ اخلاقی نکتہ ہے جو ہماری کاوشوں کا انسانی جواز مہیا کرتا ہے۔

یہاں میں اس الزام کا جواب دینا چاہتی ہوں جو ہر لکھنے والے پر لگایا جاتا ہے کہ لکھنے والے لوگوں کو استعمال کر لیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں لکھنے والے دوسروں کی زندگیوں کو استعمال کر لیتے ہیں یہ بات درست ہے لکھنے والے ایسا ہی کرتے ہیں لکھنے والے لاشعوری طور پر چُھپ کر بات سُننے والے، جھانکتے پھرنے والے، اپنا شکار تلاش کرنے والے ہوتے ہیں جو چیز بھی انسان سے متعلق ہے ان کے تخیّل کے لیے اجنبی نہیں رہتی اور ان لکھنے والوں کو وجد آفریں حالت میں اپنے مخصوص وجدان میں داخلہ مل جاتا ہے۔ میں نے ہمیشہ دوسروں کی زندگی کو نقطہ آغاز بنا کر ہی لکھا ہے۔ جو کچھ میں نے لکھا ہے دراصل وہ نمائندگی کرتا ہے زندگی کی نشوونما کے اس متبادل صورت کی جو زندگی میرے دیکھنے سے پہلے ہی اپنی شکل متعیّن کر چکی تھی اور یہ زندگی وہی تھی جس سے میں دوچار ہوئی اور وہی زندگی میری نگاہوں سے دور برابر جاری رہے گی۔ لکھنے والا آپ کی زندگی میں وہ کچھ دیکھ لیتا ہے جو آپ خود نہیں دیکھتے اسی لیے جو لوگ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ دراصل وہ ماڈل ہیں کسی کہانی میں کسی مصنّف کے کسی کردار کے وہ بڑی فتح مندی کے احساس کے ساتھ احتجاج کرتے ہیں کہ بات اس طرح نہیں ہوئی تھی جس طرح کہانی میں دکھائی گئی ہے جی ہاں بالکل نہیں ...... وہ سمجھتے ہیں کہ وہ مصنّف سے زیادہ بہتر طور پر جانتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاید ناول نگار یا کہانی نویس زیادہ بہتر سمجھتا ہے فکشن موجودہ امکانات کی تلاش کا نام ہے لیکن ایسے امکانات کی جن کے خواب تک کسی ایک فرد کی انفرادی زندگی نہیں دیکھ سکتی۔

یہ بھی ایک مفروضہ ہے جسے لذت انگیز افواہ بنا دیا گیا ہے کہ لکھنے والے صرف اپنے ہی بارے میں لکھتے ہیں میں جانتی ہوں کہ جس طرح میں نے دوسروں کی زندگی سے کام لیا ہے اسی طرح میں نے اپنی زندگی سے بھی کام لیا ہے۔ واقعات (جذبات بھی روح کے واقعات ہیں) یوں سمجھیے کہ خرگوشوں کے ایک جنگل میں آمدورفت کا سراغ دیتے ہیں ایسے جنگل میں جس میں مختلف راستے ایک ہی تاریکی کی طرف جاتے ہیں انسان سمجھتا ہے کہ اس کا راستہ اسے دوسری رہگزاروں سے دور تنگ وادی سے کھلے میدان میں لے جائے گا۔ اکثر ایسی تقدیر جو متبادل تقدیر ہوتی ہے سامنے آجاتی ہے لیکن اس تقدیر کا امکان اور اس تقدیر کی طرف رجحان پہلے ہی سے جو کچھ ہو چکا ہوتا ہے اس میں موجود ہوتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ آخر کس طرح ایک چھپ کر باتیں سننے والا آدمی، تانکنے جھانکنے والا یا چپکے چپکے کھوج لگانے والا کہانی لکھنے والوں کا بنیادی ٹائپ بن سکتا ہے اس کتاب میں جو کہانیاں ہیں وہ میں نے بیس اور پچاس سال کے درمیان میں لکھی تھیں۔ ان کہانیوں میں میں جہاں ہوں میں اپنے آپ کو تلاش کرتی ہوں۔ اکثر کئی برسوں کے بعد کہانی کو پہلی بار پڑھنے کے دوران بعض کہانیوں میں اور بعض کہانیوں کے پیچھے مجھے اپنا سایہ ناچتا ہوا نظر آتا ہے یہ صرف میں گمان کر سکتی ہوں کہ مجھے وہ واقعہ یاد ہے جس نے میرا سایہ ڈالا ہے کہانی کی سچائی یا کہانی میں سچائی کے نہ ہونے کا اس سے کوئی تعلق نہیں ہے اور نہ کسی کھوئے ہوئے واقعہ کا اس سے کوئی تعلق ہے۔

لیکن ان کہانیوں کی سچائی کے جزوی حصے کا انحصار کچھ کھوئے ہوئے واقعات کے دوسرے سلسلوں سے وفاداری پر بھی ہوتا ہے یعنی ان سماجی رویوں کی تبدیلیوں سے بھی اس کا تعلق ہوتا ہے جو کرداروں اور سچویشن میں جھلکتی ہیں۔ میں یہ چاہتی تھی کہ اپنی کہانیوں کا انتخاب اس طرح کروں کہ

کہانیوں کے اوّلین مجموعہ سے تازہ ترین مجموعہ تک مطالعہ سے میں خود ایک لکھنے والے کے ارتقا سے لطف اندوز ہو سکوں تب مجھے پتا چلا کہ اس ترتیب کی ایک دوسری منطق بھی تھی جس کا تتمہ میری پہلی ترتیب تھی تاریخ وار ترتیب آخرِ کار تاریخی بن جاتی ہے سماجی رویوں میں جو تبدیلیاں ان کہانیوں میں لاشعوری طور پر جھلکتی ہیں وہ میرے معاشرے کے لوگوں کی نمائندگی بھی کرتی ہیں یعنی تاریخ کی نمائندگی اور اس ادراک کی بھی جو میں تاریخ کے بارے میں رکھتی ہوں۔ میں اپنی تحریر کے ذریعہ اپنے معاشرے پر اثر انداز ہو رہی ہوں اپنے ادراک کے انداز کے مطابق اور تمام اوقات میں تاریخ مجھ پر اثر انداز ہو رہی ہے اس کہانی میں جس کا عنوان ہے کیا کوئی ایسی جگہ نہیں ہے جہاں ہم مِل سکیں، جو ایک سفید فام لڑکی ہے اس کی شعوری مڈبھیڑ ایک کالے کے ساتھ اس طرح ہوتی ہے جیسے ایک حملہ آور اور اس کے شکار میں ہوتی ہے یہ بنیادی تعلق ہے ضرور۔ لیکن یہ کئی سال اور ایک کتاب پیچھے ہے اس لڑکی سے جو موت اور پھولوں کی خوشبو، میں ملتی ہے جو اس کی نسل کے لوگ مذہبی وجد کی کیفیت کے مساوی انفعالی مدافعتی عمل کی رفاقت میں کالوں کے ساتھ محسوس کرتے ہیں دونوں سفید فام لڑکیاں "کُھلے گھر" اور "افریقہ کا ظہور" جیسی کہانیوں سے پچیس برس اور کئی کتابیں پیچھے ہیں جن کہانیوں میں سفید آزاد خیالی کا خاتمہ محسوس کیا گیا ہے وہ معمولی سا سیاہ فام نوکر جو (میری ایک ابتدائی کہانی میں) "اف میں کتنا بدقسمت ہوں" میں اپنی تقریر پر نوحہ کرتا ہے میری تحریروں میں ہرگز در نہ آتا جب کئی کتابوں کے بعد یہ صورتِ حال ہے کہ نوجوان سیاہ فام سیاسی پناہ گزیں جلاوطنی میں فوجی تربیت کا انتظار کر رہا ہے اس کہانی میں جس کا عنوان ہے "دوسرے پیر کو یقیناً" جب وہ جنوبی افریقہ واپس جائے گا جہاں سیاہ فام اکثریت کی حکومت ہوگی ایک کتاب سے دوسری کتاب تک زبان بھی بدل جاتی ہے۔ "دیسی" کا لفظ پہلے افریقی بن جاتا ہے تب

سیاہ فام بنتا ہے کیوں کہ پچھلے تیس برسوں میں جنوبی افریقیوں کے مختلف رائے رکھنے والے حلقوں نے مختلف مرحلوں پر ان کا استعمال اسی طرح کیا ہے (ایک تازہ کہانی) "پردیس" میں پرانا افریقی دیسی کا لفظ فطری طور پر استعمال کرتا ہے جب کہ انگریزی بولنے والے اب افریقی (African) کا لفظ عام طور پر استعمال کرتے ہیں اور جس طرح دس سال پہلے ہوتا تھا اس لفظ سے بولنے والا اپنے سیاسی نقطۂ نظر کو ایک آزاد خیال آدمی کی حیثیت سے یا بائیں بازو والے آدمی کی حیثیت سے ظاہر کر دیتا تھا۔ اب سیاہ فام (Black) کا لفظ ہتک آمیز کے برعکس ہے۔

افریقیوں کو جن تمام عام لفظوں سے یاد کیا جا سکتا ہے یعنی جن لفظوں سے ان کا ذکر کیا جا سکتا ہے یہی ایک لفظ سیاہ فام یا Black ایسا ہے جو ان پر مسلّط نہیں کیا گیا ہے بلکہ یہ لفظ خود افریقیوں نے اپنے لیے منتخب کیا ہے (گو تمام نہ سہی لیکن خاص طور پر بوڑھے اور زیادہ قدامت پسند لوگ اس سے خوش ہوتے ہیں) اس لفظ کو سفید فام لوگوں نے بھی اختیار کر لیا ہے اس سے آزاد خیالی اور بائیں بازو کا لہجہ ظاہر ہوتا ہے لیکن زیادہ نمایاں بات تو یہ ہے کہ سفید فام لوگ اپنے انداز سے لفظوں کا استعمال چھوڑ کر کالوں کی پیروی کر رہے ہیں میں یہ کہنا چاہتی ہوں کہ ان میں سے اکثر کہانیاں جب وہ لکھی گئی ہیں تو اس سے پہلے نہ یہ لکھی جا سکتی تھیں اور نہ اس کے بعد اگر میں اس مجموعہ کی فہرست میں فکر سے کام لیتی ظاہر کیے بغیر تو یہ بات ایک لکھنے والے کی حیثیت سے میرے لیے بہت غلط ہوتی۔

اس کے علاوہ میں یہ بھی کہنا چاہتی ہوں کہ ایک خاص معنی میں موضوع خود لکھنے والے کا انتخاب کرتا ہے اس کا موضوع خود اپنے دَور کا شعور ہوتا ہے وہ اس سے کس طرح نبٹتا ہے میرے نقطۂ نظر Commitment کی بنیاد ہے۔ حالانکہ Commitment کو اس کے بالکل برعکس سمجھا جاتا ہے۔ ایک مصنّف

کے موضوع کا انتخاب اس کے اپنے نقطۂ نظر اور سیاسی عقائد اور اس کے تعقّل سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔

میرے زمان و مکان افریقہ کی بیسویں صدی ہے اس سے اُبھرتے ہوئے اس میں ڈوبے ہوئے وہ پہلی ہئیت جس میں میں نے لکھا وہ کہانی تھی اب میں کہانیاں کم اور ناول زیادہ لکھتی ہوں لیکن میں نہیں سمجھتی کہ میں کہانیاں لکھنا کبھی ترک کروں گی لکھنے والے کو کیا چیز مجبور کرتی ہے کہ وہ ایک کہانی سے دوسری کہانی کی طرف چلا جاتا ہے اور یہ کہانیاں ایک دوسرے سے مختلف کیسے ہوتی ہیں۔

آج تک کوئی اس میں کامیاب نہیں ہو سکا کہ وہ کہانی کی کوئی ایسی تعریف کرے جس سے وہ تمام لوگ جو کہانی لکھتے ہیں یا کہانی پڑھتے ہیں مطمئن ہو جائیں اور میں بھی کہانی کی ایسی کوئی تعریف کرنے کی کوشش نہیں کروں گی۔ میں بعض اوقات یہ حیرت کرتی ہوں کہ کوئی صاف صاف یہ کیوں نہیں کہہ دیتا کہ مختصر کہانی فکشن کی وہ قسم ہے جو ایک نشست میں پڑھی جا سکتی ہے نہیں یہ تعریف کسی کو مطمئن نہیں کرے گی مجھے تو بالکل ہی نہیں لیکن میرے لیے یقیناً ایک اشارہ موجود ہے کہ لکھنے والے کے پاس یہ انتخاب کا موقعہ ہے کہ وہ ہئیت کی حیثیت سے کہانی کو منتخب کرے چاہے اس میں خارجی طور پر یا باطنی طور پر بیانیہ موجود ہو یا نہ موجود ہو۔ چاہے یہ رینگتی ہو یا اپنے آپ میں سمٹ آتی ہو۔ مختصر کہانی کا تصور لکھنے والا بھرپور طور پر کر سکتا ہے اپنے تخیّل میں، ایک ہی لمحے میں۔ اس کے مقابلے میں ناول کو مرحلہ وار قابو میں لینا پڑتا ہے۔ سارا کا سارا ناول بیک وقت اپنے اندر سمویا نہیں جا سکتا کیوں کہ ناول کے مختلف تصوّرات آخر کار ناول میں استعمال کیے جا سکتے ہیں میں یہ سمجھ نہیں سکتی کہ لوگ کس طرح یہ جاننے کے بعد کہ انھیں کچھ لکھنا ہے اس کا شعوری انتخاب کر سکتے ہیں کہ وہ کہانی لکھیں یا ناول۔ کہانی لکھنے کا مطلب ہے کہ آپ

دنیا کی کسی خارجی یا بیرونی سچویشن سے آبِ حیات کا ایک قطرہ، پسینہ، آنسو، مادۂ منویہ، تھوک جو اپنی شدت کاغذ پر پھیلا دے اور کاغذ کو جلا کر اس میں سوراخ ڈال دے۔

# ساختیات کا بانی سوسیئر

سوسیئر جدید ساختیات کا بانی ہے اس کا شمار درخائیم اور فرائڈ کے ساتھ ہوتا ہے یہ تینوں یعنی کارل مارکس کے بعد سوسیئر درخائیم اور سگمنڈ فرائڈ معاشرتی علوم کے اہم ترین ماہرین میں شمار ہوتے ہیں یہ تینوں ماہرین اپنے آپ کو واقعات کے تاریخی اسباب دریافت کرنے تک محدود نہیں رکھتے بلکہ علوم کا سماجی پس منظر بھی اپنے تجزیہ کے ساتھ پیش کرتے ہیں معاشرہ کو جو چیز اپنا پابند بنا دیتی ہے وہ رسوم و رواج ہیں اور ان ہی رسوم و رواج کے سہارے انسان اپنی زندگی گزارتا ہے زبان بھی اسی قسم کے رسوم و رواج کی پابند ہے زبان ہی کے ذریعہ دوسروں کے خیالات ہم تک پہنچتے ہیں اور زبان ہی کے ذریعے دوسرے لوگ بھی ہمارے خیالات سے واقف ہوتے ہیں۔

سوسیئر نے بہت کم مقالے لکھے ہیں اور اس کی بہت کم تصانیف یا مضامین مرنے کے بعد ملے ہیں البتہ یورپی زبانوں کے Vowel سسٹم پر اُس کی ایک تصنیف موجود ہے۔ سنسکرت کے Genitive Case کے بارے میں ڈاکٹریٹ کا ایک مقالہ موجود ہے اور کچھ تکنیکی مضامین ہیں اس کے علاوہ مرنے کے بعد اس کے غیر مطبوعہ مضامین کا کوئی ذخیرہ نہیں ملا۔ یونیورسٹی آف جینیوا کے پروفیسر کی حیثیت سے ۱۹۰۷ء اور ۱۹۱۱ء کے درمیان اس نے عمومی لسانیات کے موضوع پر لیکچر دیے تھے جو اس کے شاگردوں اور دوستوں نے اُس کے کلاس روم میں لکھائے ہوئے Notes کی بنیاد پر عمومی لسانیات پر

ایک کتاب ترتیب دے دی تھی جس کا نام (Course in General Linguistic) ہے۔

سوسیئر ۱۸۵۷ء میں جینیوا میں پیدا ہوا۔ درخائیم کے پیدا ہونے سے ایک سال پہلے اور فرائڈ کے پیدا ہونے کے ایک سال بعد سوسیئر کا تعلق ایک ایسے خاندان سے تھا جس میں فطری علوم Natural Sciences کی تحصیل کی ایک بڑی روایت موجود تھی کم عمری ہی میں Pictet نے جو تقابلی مطالعہ کا ایک ماہر تھا اور جس کے سوسیئر کے خاندان سے گہرے مراسم تھے اُس نے سوسیئر کو لسانیات کے مطالعہ سے متعارف کرا دیا۔ پندرہ برس کی عمر ہی میں سوسیئر نے فرانسیسی، جرمن، انگلش، لاطینی اور سنسکرت سیکھ لی۔ سنسکرت تو سوسیئر نے اسی وقت سے سیکھنی شروع کر دی تھی جب وہ اسکول میں تھا۔ ۱۸۷۵ء میں سوسیئر نے یونیورسٹی آف جینیوا میں داخلہ لیا۔ یہاں طبعیات اور کیمسٹری کا مطالعہ بھی کرتا رہا اور اسی کے ساتھ ساتھ وہ یونانی اور لاطینی بھی سیکھتا رہا۔ یہیں سوسیئر اس نتیجہ پر پہنچ گیا کہ اس کا مستقبل یونانی اور لاطینی گریمر میں ہے طبعیات اور کیمسٹری کے مطالعہ میں نہیں۔ اُسے یقین ہو گیا تھا کہ جینیوا یونیورسٹی میں اس کی تعلیم کا ایک سال ضائع ہو گیا۔ آخر اُس نے اپنے والدین کو راضی کر لیا کہ ہند یوروپی زبانوں کے مطالعہ کے سلسلے میں اسے لائپزگ یونیورسٹی بھیج دیا جائے۔ لائپزگ اس وقت زبان کے ماہرین کا مرکز تھا یہاں وہ اپنی تعلیم مکمل کرتا رہا اور یہیں سے اُس نے اپنی کتاب "Memoir" شائع کی جو ہند یوروپی زبانوں کے ابتدائی Vowel System پر تقابلی مطالعہ کے سلسلے میں بہترین کتابوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اس کتاب کی شہرت اتنی زیادہ تھی جب وہ کچھ عرصہ برلن میں رہنے کے بعد برلن سے لائپزگ آیا تو ایک پروفیسر نے اُس سے پوچھا کہ آپ کہیں مشہور ماہر لسانیات سوسیئر کے عزیز تو نہیں ہیں جو Memoir کا مصنف ہے بہرحال جرمنی اس

کے مزاج کے مطابق ثابت نہیں ہوا۔ چنانچہ سنسکرت کے Genitive Case کے بارے میں مقالہ لکھنے کے بعد اُسے ڈاکٹریٹ کی ڈگری ملی اور پھر وہ پیرس چلا گیا۔ فرانس واپس آنے کے بعد اُس نے Ecole Protiques میں سنسکرت، گاتھک اور Old High Geramar پڑھانے لگا اور یہیں سے اُس کا اثر فرانسیسی ماہرین لسانیات تک پھیلنے لگا۔ ۱۸۹۱ء میں اسے جینیوا میں پروفیسر بنا دیا گیا۔ یہیں اُس نے شادی کی اور یہیں وہ سنسکرت اور تاریخی لسانیات پڑھاتا رہا۔ یہاں اُس کے دو لڑکے پیدا ہوئے لیکن یہاں وہ ایک گمنام زندگی گزارتا رہا اور لکھنے کی طرف مائل نہیں ہوا۔ ۱۹۰۶ء میں کسی دوسرے پروفیسر کے ریٹائر ہونے پر یونیورسٹی آف جینیوا نے اُسے پڑھانے کی ذمہ داری سونپ دی۔ تب ۱۹۰۷ء۔ ۱۹۰۸ء اور ۱۹۱۱ء میں عمومی لسانیات پر وہ لیکچر دیے جو اس کے مرنے کے بعد اس کے دوستوں اور شاگردوں نے Course de Oliniguistic کے نام سے کتابی شکل میں شائع کیے اسی کتاب نے ماہرین کی آئندہ نسلوں کو بہت متاثر کیا ہے۔

سوسیئر کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے Sign اور Sign System پر بہت واضح انداز میں لکھا ہے اس طرح سوسیئر نے یہ واضح کر دیا ہے کہ انسانی تجربہ کی زبان کے سلسلے میں کس طرح تنظیم کی جا سکتی ہے۔ سوسیئر سے پہلے لسانیات بالکل ابتدائی منزلوں میں تھی دراصل ان بنیادوں کو سوسیئر نے استوار کیا ہے سوسیئر نے زبان کی وہ بنیاد تلاش کی جو زبان کو بامعنی بناتی ہے۔

سوسیئر کے بتائے ہوئے ماڈل پر لیوی اسٹراس نے بڑے اضافے کیے اور ایک نئے علم ساختیاتی بشریات کی بنیاد رکھی۔ لاکاں نے جو ایک عظیم ماہرِ لسانیات تھا اُس نے زبان اور لاشعور کے اسٹرکچر کو ایک ہی قسم کا اسٹرکچر بتایا ہے چنانچہ اسی لیے درخائیم، فرائڈ اور سوسیئر کو Seminal مفکر کہا جاتا ہے یعنی ایسے مفکر جنھوں نے عہد جدید میں ازسرِ نو علم کے بیج بوئے۔

زبان کے سلسلے میں سوسیئر نے بہت اہم باتیں کہی ہیں مثلاً یہ کہ نشانی یعنی Sign میں زبان اور تصوّر کا ملاپ ہوتا ہے۔ درخت اگر Signifier ہے تو درخت کا تصوّر Signifed ہے۔ دوسری بات یہ کہ نشانیاں Signs بلاجواز ہوتی ہیں مثلاً گائے کے لیے دنیا میں جو مختلف الفاظ ہیں وہ من مانے اور بلاجواز ہیں مثلاً پیڑ کو درخت کہتے ہیں فارسی اور عربی میں شجر کہتے ہیں انگریزی میں Tree کا لفظ ہے۔ اسی طرح گائے کو اردو میں گائے، فارسی میں گاؤ، انگریزی میں Cow اور فرنچ میں Vache کہتے ہیں یہ سب الفاظ زبان میں اپنے مقام سے متعین ہوتے ہیں۔

سوسیئر سے پہلے زبان کا مطالعہ تاریخی تناظر میں کیا جاتا تھا۔ یعنی ان کا نقطۂ نظر Diachronic تھا یعنی دو زمانی نظریہ۔ سوسیئر نے کہا زبان کے اسٹرکچر کو سمجھنے کے لیے دو زمانی Diachronic نظریہ لاحاصل ہے ہمارا لسانیاتی مطالعہ یک زمانی ہونا چاہیے وہ کہتا تھا کہ حقیقت کا یک زمانی اظہار ہی حقیقت کا اصل اظہار ہے۔

سوسیئر نے زبان کی تقسیم دو طرح کی ہے ایک کو وہ گفتار یا Parole کہتا ہے جس کا مطلب وہ زبان ہے جس کے ذریعے ہم اپنا اظہار کرتے رہتے ہیں اس کو گفتگو یا اسپیچ یا مکالمہ کی زبان بھی کہتے ہیں اور دوسری طرف Langue ہے یعنی پوری زبان کا ذخیرہ جس میں زبان کے قواعد و ضوابط بھی شامل ہیں۔ Parolc تو ہمارے سامنے آتا رہتا ہے لیکن Langue ہمیں نظر نہیں آتا۔ اس کا انحصار ہماری لسانی صلاحیت پر ہوتا ہے۔ جب ہماری لسانی صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے تو ہم اسے Parole کہتے ہیں۔ لفظوں کے باہمی رشتوں کو وہ اُفقی رشتے کہتا ہے یعنی Syntagmatic اور عمودی رشتوں کو وہ Paradigmatic کہتا ہے۔ اُفقی رشتے Syntagnatic الفاظ کے اُن رشتوں کو کہتا ہے جو پہلے اور بعد میں آنے والے لفظوں سے مل کر بنتے ہیں۔ اس سے جو نحوی ترکیب پیدا

ہوتی ہے وہ کلمہ میں معنی پیدا کرتی ہے۔ مثلاً ایک کلمہ ہے "موہن نے سیتا کو دیکھا" جب تک کہ آخری لفظ نہ آجائے یعنی "دیکھا" اُس وقت تک معنی مکمل نہیں ہوتے یا مثلاً راما نے ایک پھول پھینکا جب تک کہ آخری لفظ پھینکا نہ آجائے معنی مکمل نہیں ہوتے الفاظ کی اس قسم کی ترتیب کی بنیاد اُفقی رشتہ پر ہوتی ہے۔ اُفقی رشتے میں الفاظ ایک، دوسرے کے بعد آتے ہیں اس کو اُفقی یعنی Syntagmatic رشتہ کہتے ہیں مثلاً ایک کلمہ ہے احمد نے محمود کو دیکھا۔ دیکھا کی بجائے مارا یا ٹوکا یا روکا یا قتل کیا کہہ سکتے ہیں۔ ان مختلف الفاظ میں سے صرف ایک لفظ چن لیا جاتا ہے اس کو عمودی رشتہ کہتے ہیں۔

سوسیئر کا ۔ ں ہے کہ سارا لسانی نظام اُفقی رشتہ اور عمودی رشتہ کے نظام میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔

سوسیئر نے زبان کے سلسلے میں جو باتیں بہت اہم لکھی ہیں ان میں ایک بات تو یہ ہے کہ زبان مثبت اظہار سے خالی ہے دوسری یہ کہ الفاظ تخالفِ باہمی Binary Opposition کے رشتے میں بندھے ہوتے ہیں مثلاً دن کے تصوّر کے ساتھ رات کا تصوّر ہے، کالے کے ساتھ سفید کا تصوّر ہے، مرد اور عورت کا تصور ہے، مرد کا تصوّر عورت کے بغیر اور عورت کا تصوّر مرد کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح ماں اور باپ کا تصوّر ہے جو ایک دوسرے کے بغیر نہیں کیا جاسکتا اس طرح اگر آپ دیکھیں تو پوری زبان تخالفِ باہمی Binary Opposition کا ایک جال ہے۔ ایک ایسا جال جو کہیں ختم نہیں ہوتا۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ لفظ قائم بالذات نہیں بلکہ قائم بالغیر ہے۔

الفاظ کا پورا نظام افتراق اور امتیاز پر قائم ہے مثلاً روشنی، اندھیرا، بہار، خزاں، خیر، شر، ازل، ابد، داخل، خارج، اندر، باہر وغیرہ۔

سوسیئر کے خیال میں زبان ایک خود مکتفی نظام ہے جو اپنے اندرونی قوانین سے عمل پیرا رہتی ہے اور لفظ ایسا نشان ہے جو معاشرے میں من مانے

طور پر قائم کیا جاتا ہے۔ ہر لفظ کا وجود ہی دوسرے لفظ سے مختلف ہونے پر قائم ہے۔ نشان معنی کی بنیادی اکائی ہے۔ لسانی نشان (Sign) کے دو رُخ ہوتے ہیں ایک تو اس کی آواز یا اس کی تحریر جس کو معنی نما یا (Signifier) کہتے ہیں۔ معنی نما اور تصوّر معنی دونوں ایک ساتھ ظہور کرتے ہیں۔ دونوں بلاجواز ہوتے ہیں ان میں کوئی رشتہ نہیں ہوتا، دریا کے لفظ کے ساتھ ہی دریا کا تصوّر بھی آجاتا ہے۔

ایک اور اہم بات یہ کہ زبان میں آواز کو خیال سے الگ نہیں کیا جاسکتا مثلاً ہم نے دریا کہا تو دریا کی آواز کے ساتھ ہی دریا کا تصوّر بھی آجاتا ہے۔ زبان کا موازنہ کاغذ کے ایک ٹکڑے سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ خیال اُس کے سامنے کا حصّہ ہے اور آواز اُس کی پشت کی حیثیت رکھتی ہے۔ کاغذ میں سے کوئی سامنے کے حصے کو پشت کے حصے کے بغیر کاٹ نہیں سکتا۔

# پروز پوئم کا معیار

پروز پوئم کے سلسلے میں ایک بات سب سے پہلے یہ نوٹ کی جو بظاہر بڑی سیدھی سادی ہے لیکن ہے بہت اہم۔ پچھلے چند برسوں میں جو پروز پوئم لکھی گئی ہیں مجھے اس سلسلے میں یونان کے ایک نیم اسپ نیم انسان یعنی Centaur کا حوالہ دینا مقصود ہے یہ بے چارہ شیرون تھا۔ ایک عروسی تقریب میں ایک عروس کو اُڑا لے جانے پر نیم اسپ نیم انسان قوم میں جو جنگ ہوئی، اس میں بے چارہ شیرون ایک زہریلے تیر سے گھائل ہوا۔ اپنا یہ زخم اپنے سینے میں لگائے اس کے دکھ سہتا ہوا جنگلوں، بستیوں اور ویرانوں میں گھومتا رہا لیکن اس کا زخم اسی طرح اس کے ساتھ رہا۔ اس کرب سے نجات کے لیے اس نے خداؤں سے دعا مانگی۔ شیرون بے چارہ ایک لافانی نیم اسپ نیم انسان تھا اور زہریلے تیر کا یہ زخم اور اس کا دکھ اور اس کی جلن اب اس کے ساتھ لافانی ہو چکی تھی۔ خداؤں نے اسے نجات دی کہ اسے ابدیت سے نکال کر موت دی یعنی فانی کر دیا۔ اسے آسمانوں میں چمکتا ہوا ایک ستارہ بنا دیا۔

پروز پوئم اسی طرح اختصار کے زہریلے تیر سے گھائل ہو کر کراچی کے ریسٹورانوں، ریڈیو کے حلقوں اور اربابِ ذوق کی نشستوں میں آتی رہی۔ روایت پسند شاعروں نے پروز پوئم کے سینے میں پیوست زہریلے تیر کو سب سے پہلے دیکھا۔ پروز پوئم کے معیار کے سلسلے میں یہ گفتگو اس لیے اہم ہے کہ اکثر نظمیں اسی اختصار کا شکار ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نثری نظم غزل سے

حریفانہ کشاکش میں پیدا ہوئی ہے حالانکہ غزل اور پروزپوئم دونوں کا سفر دو مختلف جہتوں میں ہے اور پروزپوئم میں اختصار اس کا کوئی وصف نہیں ہے اور نہ بیجا طوالت پروزپوئم کو عظمت دے سکتی ہے۔ پروزپوئم کا کینوس اور اس کینوس کی لانبائی چوڑائی اس کے موضوع کی نوعیت بلکہ مواد کی نوعیت اس کے فورس پر مبنی ہے ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ہم کوئی ایسا خیال یا احساس ڈرامائی طور سے اپنے اختتام تک پہنچا کر پروزپوئم کے اس مسئلے کو حل کر سکتے ہیں یعنی شیرون کے زخم کا علاج اس طرح کر سکتے ہیں۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پروزپوئم ہمارے ماضی قریب کے ادبی تصوّرات سے انحراف کی وجہ سے پیدا ہوئی اور اب ایک فارم کی حیثیت سے اس روایت پر ایک اضافہ بن چکی ہے تو ہماری پروزپوئم کو اس کا ثبوت بھی دینا ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ کسی مختصر پروزپوئم میں تخلیقی اظہار کا امکان نہیں ہے اس کی تردید میں مثلاً سیّد ساجد کی چند نظمیں اور ثروت حسین کی کچھ نثری نظمیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ اس کے برعکس انور سن رائے کی دو طویل نثری نظمیں مثلاً "میں مرنے کے بعد بھی تمھارے کام آؤں گا" اور عذرا عباس کی مشہور نظم "نیند کی مسافتیں" اس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ پروزپوئم کسی فنکار پر تخلیق کا کوئی آسان دروازہ نہیں کھولتی بلکہ اس صنف کے جوہر کے جتنے جمالیاتی تقاضے ہیں ان کی تکمیل کے بغیر کوئی پروزپوئم شعری قدر حاصل نہیں کر سکتی؟

ہم میں سے ہر شخص کو اس بات پر اتفاق ہے کہ پروزپوئم میں ذاتی آہنگ ہوتا ہے۔ یہ ذاتی آہنگ شاعر کے اپنے احساس اور جذبے کی رفتار کا سچا مظہر ہوتا ہے اور شاعر ہی کے جذبے اور احساس سے پیدا ہوتا ہے۔ آہنگ دراصل آوازوں کی مخصوص ترتیب اور اس کے باقاعدہ وقفے سے پیدا ہوتا ہے۔ آج میں پروزپوئم کے ایک اور پہلو کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں جسے عام لفظوں میں

سُریلا پن کہتے ہیں۔ نثری نظم ذاتی آہنگ کے علاوہ ایک طرح کی موسیقیت بھی رکھتی ہے جسے ہم سریلا پن کہتے ہیں۔

موسیقی کا تعلق آہنگ یعنی Rhythm اور سریلے پن کے علاوہ سروں اور تال کی مجموعی ہم آہنگی سے ہوتا ہے (آہنگ آواز یعنی لفظوں کے زیر و بم کے ایک متعینہ وقفے کے بعد متواتر ظاہر ہونے کا نام ہے۔ آوازوں کی ایسی حرکت جو کسی قاعدے اور قانون کے مطابق ہو، دوسرے لفظوں میں آہنگ، لفظوں میں آوازوں کے اُتار چڑھاؤ کا ایک تواتر اور تسلسل ہے جب ہم اس آہنگ کی پیمائش کرتے ہیں تو اس کے ارکان مقرر ہو جاتے ہیں اور اسی کو ہم بحر کہتے ہیں۔ یعنی میٹر نثر میں پیمائش کے مطابق آہنگ نہیں ہوتا بلکہ آوازوں کے زیر و بم کا ایک ایسا نظام ہوتا ہے جو اپنے تواتر اور وقفے کا قانون لکھے جانے کے جذبے اور احساس کے مطابق ہوتا ہے۔ آہنگ کا انحصار دو چیزوں پر ہے ایک باضابطہ وقفہ اور دوسرا آواز کا زیر و بم نثر کے آہنگ میں بھی یہ دونوں چیزیں ہوتی ہیں لیکن پیمائش شدہ حالت میں نہیں بلکہ تخلیقی حالت میں احساس اور جذبہ کے ساتھ متحرک۔ قدیم عبرانی زبان میں بھی جو شاعری ہوتی تھی اس میں بحر یعنی میٹر نہیں بلکہ اسی قسم کا آہنگ ہوتا تھا آج کی پروزپوئم بھی نثر کے آہنگ میں ظاہر ہوتی ہے اور اس آہنگ کی نوعیت یعنی آواز کے اُتار چڑھاؤ اور اس کے تواتر اور تسلسل کا تعلق شاعر کی تخلیقی اور احساساتی لہر کے مطابق ہوتا ہے فنکار کے احساسات اور اس کی تخلیق کی لہر پروزپوئم میں بڑی سچائی سے ظاہر ہوتی ہے اسی کو ہمارے ایک دوست شاعر کا کارڈیوگرام کہتے ہیں یعنی پروزپوئم کا تعلق میٹر سے زیادہ شاعر کے کارڈیوگرام سے ہوتا ہے یعنی دل کی حرکت کے گراف سے اس کا تعلق بہت واضح ہوتا ہے بعض نوجوان فنکار اسے شاعر کی E.C.G سمجھتے ہیں یعنی ذہن کی لہروں کی حرکت کا گراف۔ پروزپوئم میں جو آہنگ ظاہر ہوتا ہے اس کا تعلق فکر اور جذبے دونوں سے ہوتا ہے یعنی شعری تجربے میں

ذہن اور جذبہ دونوں شریک ہوتے ہیں۔ اسی لیے پروزپوئم کے آہنگ کو شاعر کی ای سی جی اور کارڈیوگرام ان دونوں کا Synthesis سمجھنا چاہیے۔ یا ان دونوں کا نقطۂ اتصال۔

اب جہاں تک پروزپوئم میں سُریلے پن کا سوال ہے۔ یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ بہت سی ایسی نثری نظمیں شائع ہو رہی ہیں جن میں نہ شاعر کا ذاتی آہنگ ملتا ہے اور نہ کسی میلوڈی کا احساس ہوتا ہے تو ہم ان کے ذکر سے گریز کرتے ہیں اور اعلیٰ نثری نظموں کے سلسلے میں یہ بتانا ضروری سمجھتے ہیں کہ شاعری شور سے نہیں پیدا ہوتی اور نہ بھدّی ناخوشگوار بے سُری آوازوں کے مجموعے کا نام ہے بلکہ شاعری کا تعلق سریلی اور خوشگوار آوازوں کے تسلسل سے یقیناً ہے۔ آج ہمیں جو آوازیں سریلی اور جمالیاتی دوق کو تسکین دینے والی محسوس ہوتی ہیں ان ہی کی بنیاد پر ہمارے سامنے جدید موسیقی آئی ہے۔

راں بو کی نثری نظموں میں Counter Point بہت اہم ہوتا ہے۔ Counter Point دراصل موسیقی میں اس سُر سے پیدا ہوتا ہے جو دوسرے سُروں کے تضاد میں ابھارا گیا ہو یہ تضاد آہنگ اور میلوڈی کی دنیا میں بہت اہمیت رکھتا ہے، جس طرح مصوّری میں رنگوں کا تضاد یا شکل اور پس منظر کا تضاد تصویر میں ایک نئی زندگی دوڑا دیتا ہے اسی طرح میلوڈی کی دنیا بھی اپنی سُریلی کیفیتوں کے باوجود متضاد سُروں سے تعلق رکھ سکتی ہے اس لیے بظاہر ایک ناگوار سُر۔ دوسرے سُروں کے ساتھ یا ان سے متصادم ہو کر مجموعی طور سے میلوڈی میں حصّہ لے سکتا ہے۔ اس طرح نثری نظم میں ایسے الفاظ جن کی آوازیں بظاہر درشت اور ناگوار محسوس ہوں لیکن دوسرے لفظوں کے سُروں کے در و بست میں میلوڈی پیدا کرنے میں شریک ہو سکتے ہیں۔ یہ میلوڈی نثری نظم میں ترکیبوں کی ہم آہنگی سے بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ میلوڈی آوازوں کے خوشگوار تسلسل سے پیدا ہوتی ہے لیکن جس طرح جدید عہد کی جمالیات نے

بھدّے پن کو بھی قبول کیا ہے اسی طرح بعض ناخوشگوار آوازیں بھی نثری نظم کے پورے قامت میں خوشگوار ہو سکتی ہیں۔ میلوڈی لفظوں اور آوازوں کے تسلسل سے پیدا ہوتی ہے اور ہارمونی کا تعلق بیک وقت مختلف آوازوں کے مجموعی تاثر سے ہے۔ موسیقی کا تعلق سیدھے سادے آہنگ اور میلوڈی سے بھی ہے اور پیچیدہ ہم آہنگی سے بھی۔ پروزپوئم میں نثر کا آہنگ، نثر کی میلوڈی اور نثر کی ہارمونی ہوتی ہے۔ نثر کی ہارمونی سے میری مراد ہے نثر کے مختلف ٹکڑوں سے ایک دوسرے سے مجموعی ہم آہنگی۔

یعنی جب شاعری متعینہ بحروں Measured Scale میں آتی ہے تو اسے ہم پابند شاعری سمجھتے ہیں اور جب نثر کے آہنگ میں ظاہر ہوتی ہے تو ہم اُسے پروزپوئم کہتے ہیں۔ پروزپوئم اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب مختلف قسم کے انسانی جذبے شعری تجربے میں ڈھلتے ہیں یعنی پروزپوئم میں رزمیہ، ڈرامائی اور غنائی یعنی تینوں قسم کی شاعری ظاہر ہو سکتی ہے۔ غزل میں عشق کو بنیادی جذبہ کی حیثیت حاصل تھی۔ اس عہد میں انفرادی اور اجتماعی انسان کے بنیادی جذبہ کو صرف عشق نہیں سمجھا جاتا اس لیے غزل اس عہد کی نمائندہ صنف نہیں رہی۔ پروزپوئم میں جو فنکار یا انسان ابھر کر سامنے آتا ہے وہ جدید عہد کا ایک بے چین انسان ہے یا اس بے چین انسان کی کوئی ایک مخصوص شکل یہی جدید انسان غزل میں جزوی طور سے نظم جدید میں اس سے زیادہ اور پروزپوئم میں بھرپور طور سے سامنے آتا ہے۔ دراصل پروزپوئم ہی آج شاعری کا وہ میڈیم ہے جس میں جدید انسان اپنی فکر، احساس اور جبلّت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔

جدید عہد کا انسان جو پروزپوئم میں اُبھر کر سامنے آیا ہے۔ اس میں روحِ انکار جلوہ گر ہے یعنی یہ انسان جاگیردارانہ عہد اور سرمایہ دارانہ عہد دونوں کی معاشیات، سیاسیات اور سماجیات کا باغی ہے اور دونوں ادوار کی جمالیات کی نفی

کرتا ہے۔ اپنے وجود کے احساس اور ایک عظیم تر آئیڈیل کی جستجو کے ساتھ ساتھ خوف، شک، بے یقینی اور جنسی ناآسودگی کا احساس رکھتا ہے۔ یہ جدید انسان دراصل آنے والے عہد کا ابتدائی انسان ہے۔ ان معنوں میں کہ اس میں حیوانی انسان یعنی جبلّت انسان طاقتور ہے اور وہ نامعلوم سے ایک نیا رابطہ بھی قائم کرنا چاہتا ہے۔ جدید عہد کا یہ انسان پراسراریت کے علاوہ حقیقت اور خواب کے سنگم پر کھڑا ہوا ہے یہ اپنے عہد کے نظریات سے بھاگ کر جبلّی اور ماورائی دنیا کے قریب جانا چاہتا ہے اور اس سطح پر زندہ ہے جو عقل، جبلی اور وجدان کا مشترک سرمایہ ہے۔ جدید عہد کا یہ انسان شعوری قوانین کے جبر کے ذریعے دوسرے فرد سے منسلک ہونے کو کافی نہیں سمجھتا بلکہ ایک فرد سے دوسرے فرد تک کے فاصلے کو شعور کے علاوہ لاشعور کے ذریعہ بھی طے کرنا چاہتا ہے۔

پروز پوئم کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں شعری اور جمالیاتی تجربہ موجود ہو۔ اظہار نثر کے آہنگ میں ہوگا لیکن بنیادی طور سے تجربہ شعری ہونا چاہیے پروز پوئم ایک نئی جمالیات سے پیدا ہورہی ہے جس میں نزاکت سے زیادہ توانائی اہمیت رکھتی ہے (گوئٹے کا فاؤسٹ اور ہنری مور کے مجسمے کا) بھدا پن بھی اس جمالیات کا ایک حصّہ ہے اور یہ حصّہ بھی پروز پوئم کی مجموعی ہارمونی کا حصّہ بن جاتا ہے۔

رئیس فروغ کا خیال ہے کہ پروز پوئم میں احساسات اور فیلنگ کا فطری اظہار ضروری ہے۔ پروز پوئم تجربہ کو مسخ ہونے سے بچالیتی ہے۔ ہم اس مقام پر روایتی شاعری اور نثری شاعری کے فرق کو سمجھانے کے لیے دو شکلیں بنا کر دکھاتے ہیں۔

یہ نقشے کچھ نامکمل ہیں۔ اس لیے کہ ان سے یہ تو ظاہر ہو جاتا ہے کہ اچھی پابند شاعری کا باطن شعری ہوتا ہے اور بیرونی یا خارجی Outer حصّہ وزن یا میٹر ہوتا ہے اور نثری شاعری کا باطن بھی شاعری ہوتا ہے اور بیرونی یا خارجی

حصّہ نثر کے آہنگ پر مشتمل ہوتا ہے لیکن اس سے پوری صورتِ حال Music واضح نہیں ہوتی۔ ایک ہی بحر میں دو مختلف شاعر غزلیں لکھتے ہیں۔ ایک ہی بحر میں ہونے کے باوجود ان دونوں غزلوں کی اندرونی موسیقی Subterranean Music علیٰحدہ ہوتی ہے مثلاً ایک ہی بحر میں اکبرالہ آبادی اور حافظ کی غزل موجود ہے۔

الا یا ایہا الساقی اور کاساؤ ونا ولہا لیکن ان دونوں غزلوں کی موسیقیت کی نوعیت اور اس کے درجے میں آسمان اور زمین کا فرق ہے۔ اسی طرح پابند شاعری اور نثری نظموں میں ایک طرف تو پیمائش شدہ آہنگ اور نثر کے آہنگ کا فرق ہے اور دوسری طرف اس کی اندرونی موسیقی میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے۔ نثری نظم کی موسیقی نظم میں احساس، فکر، خیال اور جذبہ اور تخیّل کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ خود بھی تبدیل ہوتی رہتی ہے اس کی باطنی میلوڈی نظم کے ارتقاء اور اس کے (Pattern) ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے لیکن یہ Subterranean Melody نثر کی میلوڈی ہوتی ہے (اس مقام پر میں نے دو نقشے بنائے اور رئیس فروغ کو دکھائے)

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پروزپوئم خالص شاعری کی طرف ایک قدم ہے جو ساری پابندیوں سے آزاد ہے تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ہم قدیم شاعری کو پابندیوں سے آزاد کر کے پیش کر رہے ہیں۔ یعنی پرانی شراب نئی بوتلوں میں آپ کے سامنے پیش کی جارہی ہے۔ نہیں، بالکل ایسا نہیں ہے بلکہ ہم شاعری کے ان تصورات سے کنارہ کش ہو گئے ہیں بلکہ ان کی نفی کرتے ہیں جو جاگیردارانہ عہد اور سرمایہ دارانہ عہد کی میراث ہیں اور شاعری کا ایک ایسا تصور پیش کرتے ہیں جو پامال سُروں اور تال سے آزاد ہو چکی ہے یعنی پروزپوئم میں شعری تجربہ گانے والے کے حلق سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ اپنا تعلق زندگی کے مسائل سے رکھتا ہے اور نثر کے آہنگ کو ضروری سمجھتا ہے پروزپوئم اسی

لیے آرٹ اور نثی آرٹ ان دونوں کی مشترکہ علامت ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے پھر نثری نظم اور نثر میں فرق کس طرح کیا جا سکتا ہے بات یہ ہے کہ نثر احساس، ادراک اور عقلی تجربہ سے پیدا ہوتی ہے اور ہمارے تجزیاتی رویّے کا بہت خوبی سے اظہار کر سکتی ہے اور ذات اور کائنات کے عقلی بیان کے لیے نثر ذریعہ بن جاتی ہے اور شاعری کو تہذیب کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ صرف جذبات اور تخیّل کے اظہار کے لیے مخصوص کر دیا گیا۔ ہم نے شاعری اور موسیقی کے ذریعے جذبات کے اظہار کا کام اور نثر کے ذریعے عقل، بیان، استدلال اور تجزیہ کا کام لیا۔ تہذیب کی ترقی کے ساتھ کلّی اظہار کو ہم نے خانوں میں تقسیم کر دیا اس کا آخری نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری حسی، جذباتی اور واہماتی فضا کا دوسرا نام بن گئی یہاں تک کہ اسے تہذیب کے ابتدائی عروج کے زمانے میں مملکت سے نکال دیا گیا اور اب اس میں موت کا اعلان کر دیا گیا۔

> "قدیم ترین عہد کی شاعری یعنی عبرانی، عربی اور پہلوی شاعری کا تعلق اوزان سے نہیں آہنگ سے ہوتا تھا یعنی نثر کے آہنگ میں شاعری ظاہر ہو رہی تھی یہاں تک کہ عرب ان فقروں کو جن سے جذبات برانگیختہ ہوں شاعری سمجھتے تھے۔"
>
> (مقدمہ شعر و شاعری)

ہم نے شاعری کو دوبارہ ایک کلّی تجربے کے طور پر قبول کیا ہے، اس میں عقل اور شعور کے رول سے انکار نہیں کیا گیا ہے لیکن اسے بھرپور جمالیاتی تجربہ سمجھا گیا ہے جس کا جوہر شعری ہو۔ اس شاعری میں نثر کا آہنگ وزن کا بدل بن کر سامنے آیا ہے۔ پروز پوئم کی تخلیق اس سرچشمہ سے ہوتی ہے جو نثر اور شاعری دونوں کا سرچشمہ ہے۔

"نثری نظم کو ہم نثر اس لیے نہیں سمجھتے کہ شاعری ایک

پُراسرار جمالیاتی عمل ہے جو الفاظ کو خواہ وہ بحروں میں ہوں یا نثر کے آہنگ میں، شعر یا نظم میں تبدیل کر دیتی ہے۔ پروزپوئم میں یہی پُراسرار قوت نثر کے آہنگ کو استعارے، تشبیہ، علامت، پرائیویٹ علامت، امیج، بیان یا اشارے کی کیفیت کے ذریعے شاعری بنا دیتی ہے۔ پروزپوئم کے لیے اس پُراسرار جمالیاتی عمل کے لیے زیادہ توانائی کی ضرورت ہوتی ہے اور زیادہ شدت کی کیوں کہ اس میں اوزان بھی نہیں ہوتے جو شاعری کا احساس پیدا کر سکتے ہیں۔"

یہاں میں ایک بات عرض کر دوں میرا جمالیاتی تجسّس مجھے شاعری کے ماخذ کی طرف لے گیا اور جب میں نے شاعری کے جمالیاتی ماخذ پر غور کیا تو مجھ پر منکشف ہوا۔

۱۔ شاعری اور موسیقی دو علیحدہ حقیقتیں ہیں لیکن ان کا اجتماع دلکش ہوتا ہے۔

۲۔ نئی شاعری موسیقی کے قدیم اسکیل میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔

۳۔ نئی اور تخلیقی شاعری۔ نئے اور تخلیقی آہنگ، نئی اور تخلیقی میلوڈی اور نئے میوزیکل نمونوں کے ساتھ بھی ظاہر ہوتی ہے۔

پروزپوئم کے ساتھ جہاں میں نے آہنگ اور میلوڈی کا ذکر کیا ہے وہاں میری مراد ایسی میلوڈی سے ہے جس میں جلال اور جمال دونوں کا اظہار ہو سکتا ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے۔ پروزپوئم صرف نزاکت، اختصار، اشارے اور کنائے کے تصورات سے نہیں پیدا ہوتی بلکہ اس میں توانائی اور بھدے پن

اور جلال کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ دراصل پروزپوئم جمالیات میں ایک نئی تنظیم کے مطلبہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ہماری جمالیاتی اخلاقیات نے یہ سوال کیوں اٹھائے؟ اس لیے کہ ہم الفاظ کے نئے تلازمات کی دنیا میں آ گئے تھے۔ پرانے الفاظ اور ان کے تلازمات ہمارے لیے بیکار ہو چکے تھے۔

پروزپوئم پورنوگرافی نہیں ہے اور نہ یہ خدا، کائنات اور انسان کو ایک سیاہ شیشے سے دیکھنے کی کوشش ہے۔ ہم اپنے حواس کی اس دنیا کو نہ لایعنی سمجھتے ہیں اور نہ ایک مردہ، ساکت کائنات! اور نہ اسے کسی نپولین، بسمارک اور کرام ویل کے قانون اور فنکار کے خوابوں، چاہے وہ میر، غالب اور فیض ہی کیوں نہ ہو، اس کے ویژن کا پابند نہیں سمجھتے۔ پروزپوئم نہ بغاوت سے پیدا ہوتی ہے اور نہ پابندیوں کی اطاعت سے۔ اس کے باوجود پروزپوئم کی اپنی ایک ساخت اور اپنی ایک سالمیت ہوتی ہے۔ یعنی ساختیاتی استحکام اس میں فینٹسی کا عمل بھی ہو سکتا ہے اور اشاراتی مضمرات بھی ہو سکتے ہیں مگر نئی حسیت پروزپوئم کے تخلیقی عمل کو روبکار لانے کے لیے ضروری ہے۔ پروزپوئم میں دراصل ہماری ہم عصر زندگی کے تشنج اور اس کے کرب کو اپنی نئی حسیت کے ساتھ تخلیقی عمل کا موقع ملا ہے۔

# کافکا کی کہانیوں میں

افلاطون نے جمہوریہ کے ایک مشہور پیراگراف میں یہ بتایا ہے کہ انسان اعیان Ideas کے سمجھنے کے سلسلے میں قابلِ رحم تاریکی کا شکار ہے۔ انسان غار کی زمین پر زنجیروں میں بندھا ہوا ہے اور اس کی پشت روشنی کی طرف ہے اور دنیا کی بنیادی حقیقت کو جس قدر بھی دیکھ سکتا ہے جو اس غار کی دیوار پر نظر آ رہا ہے وہ صرف سایوں کا کھیل ہے۔ قیدی کی بار بار درخواست پر غار میں ایسے آئینے لگا دیے گئے ہیں جن میں سارے چہرے، ساری چیزیں مسخ نظر آتی ہیں۔ چہروں پر کے خدوخال بہت واضح نظر آ رہے ہیں اور ان چہروں کی ساری تفصیلات آئینوں میں نظر آ رہی ہیں۔ قیدی حقیقت کا واضح اور صاف چہرہ دیکھنا چاہتا ہے مگر جو کچھ نظر آ رہا ہے وہ سب مسخ حقیقتیں ہیں اور ان مسخ حقیقتوں سے وہ دُہرے عذاب میں مبتلا ہے غصہ کے شدید احساس کے ساتھ حقیقت سے اس انحراف کی ہر لکیر کو دیکھ رہا ہے اور محسوس کر رہا ہے کہ آئینوں میں کبھی اس زاویے میں اور کبھی اُس زاویے میں اتنا شدید انحراف ہے کہ لامختتم پیمانے اور اندازے ہی اُسے جیومیٹری کے اس فریب سے نکال سکتے جس میں وہ مبتلا ہے۔ ایک خط میں کافکا لکھتا ہے کہ میں تمام چیزوں سے ایک خلا میں علیحدہ کر دیا گیا ہوں پھر دو سال بعد ایک خط میں لکھتا ہے کہ مجھے ہر چیز مصنوعی محسوس ہوتی ہے ۱۹۲۱ء میں لکھتا ہے:

"ہر چیز ایک التباس ہے خاندان، دفتر، دوست احباب، سڑک، گلی، عورت یہ سب التباس ہیں۔ ان میں سے ہر چیز التباس ہے چاہے وہ قریب آ رہی ہوں یا دور جا رہی ہوں سب سے قریبی حقیقت یہ ہے کہ میں اپنا سر قید خانے کی ایسی دیواروں سے ٹکرا رہا ہوں جس میں کوئی دروازہ نہیں ہے کوئی کھڑکی نہیں ہے پھر کافکا کہتا ہے کہ ہمارا تمام آرٹ سچائی کے سامنے چوندھیائے ہوئے اندھے پن کے سوا کچھ نہیں ہے ہاں بھدّے مسخ شدہ چہرے پر جو روشنی پڑ رہی ہے وہ سچ ہے باقی کچھ نہیں۔"

کافکا کے ناول بیکرانیت میں وقوع پذیر ہوتے ہیں لیکن ان کے ماحول میں ایک گھٹن ہے۔ بڑا حبس ہے ان کمروں میں سے بیشتر کمروں میں ہوا نہیں ہے بالکل نہیں ہے جہاں سارا ڈراما کھیلا جاتا ہے کیوں کہ بے کرانیت کو نامکمل طور پر اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ بے کرانیت وہ آئیڈیل نکتہ ہے جہاں دو متوازی خطوط ملتے ہیں۔ کافکا نے اپنی عذاب آلود صورتِ حال کو کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ

"میں پیاسا ہوں اور میں بہار سے کٹ کر رہ گیا ہوں میرے اور بہار کے چشمہ کے درمیان صرف جھاڑیوں کا ایک جُھنڈ ہے لیکن میں کچھ اس طرح منقسم ہو گیا ہوں کہ میرا ایک حصّہ ساری صورتِ حال کو دیکھ سکتا ہے اور یہ حصّہ یہ بھی دیکھ رہا ہے کہ وہ جہاں ایستادہ ہے وہ جگہ وہاں سے صاف دکھائی دے رہی ہے کہ وہ کھڑا ہوا ہے اور اس کے قریب ہی بہار موجود ہے لیکن دوسرا حصّہ کچھ دیکھ نہیں سکتا لیکن یہ محسوس کر سکتا ہے کہ پہلا حصّہ سب کچھ دیکھ رہا ہے لیکن

چونکہ وہ خود دیکھ نہیں رہا ہے اس لیے چشمہ سے اپنی پیاس
نہیں بجھا سکتا۔"

ایسا لگتا ہے کہ کسی عذاب نے کافکا کی کائنات کو جنم دیا ہے روشنی نے نہیں اور یہ کہ یہ کائنات اپنی تخلیق سے پہلے کسی بددعا سے دوچار ہو گئی۔

کافکا کی تحریروں میں ہمارے سامنے جدید ذہن رونما ہوتا ہے ایک خود مکتفی ذہن جو طنزآمیز ہے اور سنجیدہ بلکہ سنجیدگی اس کی تقدیر ہے کافکا نے ایک بار کہا تھا کہ مجھے ابدیت کا استقبال کرنا چاہیے مگر ابدیت مجھے ملے گی کیسے؟ نطشے کے بارے میں کسی نے کہا ہے کہ وہ کافکا کا جدِآمجد تھا۔ اُسی جدامجد نے ابدیت کا خواب بھی دیکھا تھا اور اپنے ابدیت کے وژن کا استقبال بھی کیا تھا۔

پس زرتشت نے کہا، کے بارے میں نطشے کی جو تحریر اس کے مرنے کے بعد ملی اس میں نطشے نے ابدی تکرار کے بارے میں لکھا تھا کہ ہم نے اس خیال میں ممکنہ طور پر سب سے مشکل خیال پیش کیا تھا یہ خیال انسان کو سب سے زیادہ روحانی بنانے کی غرض سے پیش کیا گیا تھا Will To Powerمیں نطشے نے ابدی تکرار کے اس خیال کو پیش کیا ہے وہ وجود جس کے کوئی معنی نہ ہوں۔ جس کا کوئی مقصد نہ ہو لیکن اس کی تکرار ہو رہی ہو، اور عدم کی صورت میں اس کا کوئی نقطۂ اختتام نہ ہو اس سے زیادہ دہشت ناک اور کیا چیز ہو سکتی ہے؟

نطشے کا سُپر مین ہی ایک ایسی شخصیت ہو سکتی ہے جو ابدیت تک کے لیے ایک وجود کو قبول کرے اور اس کی المناکی کو اپنی تقدیر کا حصّہ بنا لے۔ بے معنی ابدیت کی دہشت سے بڑھ کر خوفناک اور کیا چیز ہو سکتی ہے ۲۱ نومبر ۱۹ء کی ڈائری میں کافکا نے لکھا ہے بہت طویل عرصہ کے بعد آج صبح یہ تصوّر کر کے مجھے دوبارہ مسّرت ملی کہ ایک چاقو میرے سینے میں گھونپ دیا گیا ہے۔ سی نے کافکا کے ناولوں کے بارے میں سچ کہا ہے کہ کافکا کے سارے ناول کسی اسی

قوت کی گرفت میں ہیں جسے تمام مذاہب نے تسلیم کیا ہے لیکن یہ طاقت خداوندی قانون نہیں ہے اور نہ خداوندی رحمت ہے لیکن یہ ایسی قوت ہے جس نے خداوندی قانون سے بغاوت کی ہے اور رحمتِ خداوندی سے محروم ہو گئی ہے۔ کیسل کا ہیرو جو زمین کی پیمائش کرتا ہے یعنی "کے" وہ کیسل کی دہشت ناک نوکرشاہی سے دلچسپی رکھتا ہے۔ اس صورتِ حال کا اظہار نطشے کے ان الفاظ میں کیا جاسکتا ہے کہ بد قسمت آدمی تمہارا دیوتا مٹی میں پڑا ہوا ہے اُس کے ٹکڑے ٹکڑے ہو چکے ہیں اور اس دیوتا سے سانپ لپٹے ہوئے ہیں اور تم اب بھی اس دیوتا کی وجہ سے ان سانپوں سے محبت کرتے ہو۔

# کافکا کی کہانیاں

کہانی میں آرٹ اپنے تخیّلاتی روپ سے زیادہ اپنے زمینی روپ میں ظہور کا تقاضہ کرتا ہے اور کرداروں کے باہمی رشتوں کو اُجاگر کرتا ہے۔ حقیقت کو مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے اور انسانی وجود کے ان پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے جن کا تعلق انسانی رشتوں کے علاوہ انسانی تقدیر سے بھی ہوتا ہے۔

اس کہانی میں سچویشن کو اپنے انتہائی اعلیٰ اور نازک مقام پر ظاہر کیا گیا ہے یہ کہانی اسی لیے اعلیٰ ترین کہانیوں میں شمار کی جاسکتی ہے کیوں کہ تخیّل کو اس کہانی میں اتنا زیادہ موقعہ دیا گیا ہے کہ سارے طبعی قوانین ٹوٹ گئے ہیں۔

شدید برف باری کی رات ہے کہانی کا مرکزی کردار سردی سے لڑنے کے لیے گھر میں تھوڑا سا کوئلہ بھی نہیں رکھتا۔ جس دکان سے وہ کوئلہ خریدا کرتا تھا وہاں سے اس یخ بستہ موسم میں وہ کوئلہ اُدھار حاصل کرنا چاہتا ہے کوئلے کی بالٹی اُس کے سامنے خالی پڑی ہے، اس کے پاس کوئلہ خریدنے کے لیے ایک پیسہ بھی نہیں ہے وہ اس خالی بالٹی میں بیٹھ جاتا ہے اور بالٹی کا ہینڈل پکڑے ہوئے اُڑتا ہے اور اپنے محلہ سے گزرتے ہوئے کوئلہ کی دکان پر پہنچ جاتا ہے۔ چھت کے قریب کہیں اوپر سے وہ کوئلہ والے کو آواز دیتا ہے۔ کوئلہ والا محلے کے سارے خریداروں کو کوئلہ دے چکا ہے اُس کی بیوی یہ جانتی ہے کہ سارے گاہک کوئلہ لے چکے ہیں۔ سردی بڑھ رہی ہے اس لیے دکان بند کر دینی چاہیے لیکن بالٹی سوار کی آواز سن کر وہ چونک پڑتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ میرے کسی پرانے

گاہک کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ بالٹی سوار اُسے آواز دیتا رہتا ہے کہ میں برف باری کی اس رات میں تم سے کوئلہ لینے آیا ہوں۔ دکاندار سیڑھیوں پر چڑھنا چاہتا ہے لیکن اس کی بیوی اُسے روک دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر کوئی گاہک ہے تو میں اُسے جا کر دیکھ لیتی ہوں تم مت جاؤ کیوں کہ تم اس سرد ہوا میں بیمار پڑ جاؤ گے۔ وہ دروازے تک جاتی ہے اور لوٹ آتی ہے لیکن بالٹی سوار کی آواز بھی نہیں سُنتی جو ایک رات گزارنے کے لیے کوئلہ مانگنے کے لیے آخری التجاؤں تک آجاتا ہے وہ اپنے شوہر کو یہ کہہ کر بہلا دیتی ہے کہ وہ تمھارا گاہک نہیں تھا۔ بالٹی سوار مایوس ہو کر واپس پہاڑیوں میں اُڑتا چلا جاتا ہے۔

# محمود کنور کی شاعری "والکینو"

۱۹۷۰ء سے جو پروز پوئم کی تحریک سامنے آئی اس میں سب سے زیادہ تنہائی پسند اور غصہ ور شاعر محمود کنور ہے۔ محمود کنور نے میرے اور رئیس فروغ کے ساتھ سب سے پہلے پروزپوئم کی طرف قدم بڑھایا اور پھر ثروت حسین، شوکت عابد، فاطمہ حسن، انور سن رائے، عذرا عباس اس تحریک کے قریب آئے اور اب یہ قافلہ کراچی سے پشاور تک پھیل چکا ہے لیکن اب تو محمود کنور نے اردو میں پہلی بار نثری گیت لکھنے کی بنیاد بھی رکھ دی ہے اور اس طرح پروزپوئم کا دوسرا چینل بھی کھول دیا ہے۔

محمود کنور کا شعر مجموعہ "والکینو" (Volcano) اس کی شاعری اور انٹی شاعری کا ایک اہم دستاویز ہے۔ محمود کنور نے اپنے غصّے، نفرت اور موسموں سے زیادہ متنوع، خوبصورت اور گمبھیر محبت کے اظہار کے لیے اپنے دلکش اور ڈراؤنے خوابوں کی پنٹنگ کے لیے شاعری کو کینویس کی طرح استعمال کیا ہے اس کی نظمیں کہیں کہیں پاپ آرٹ کا نمونہ پیش کرتی ہیں لیکن اس کی زندگی سے آسمان کا رشتہ نہیں ٹوٹا ہے اس کی زبان پر اب بھی آنحضرت محمد ﷺ، داتا صاحب، بابا فرید اور لعل شہباز قلندر کا نام گونجتا ہے۔ بہاولپور سے تعلق کے باوجود لعل شہباز قلندر سے واپسی پر سندھ کی جگمگاتی ہوئی عوامی کلاہ اس کے سر پر اچھی لگتی ہے وہ کہتا ہے دشمن درختوں اور منافق چھاؤں دوغلی ہواؤں سے خون پیتے ہوئے دنوں، ہڈیاں چبانے والی راتوں سے دور اے خدا آہنی گیٹ کب

کھیلیں گے، اور احمد ہمیش کی لڑکی کا نام رابعہ رکھتا ہے اور میں سوچتا ہوں کہ میں بھی تو حضرت رابعہ بصریؒ کی تعلیمات رنگوں میں پیش کرنا چاہتا ہوں۔ ان روحانی اعتقادات کے باوجود اس کی شاعری ایک پروٹسٹ ہے اور حالات کے خلاف بغاوت کی ایک آواز۔

محمود کنور۔ اپنی سوچ کا آغاز اپنی نیلی رگوں کی روشنی میں کرتا ہے۔ وہ نامعلوم کی طرف بھی دیکھتا ہے اور نامعلوم ہواؤں کی لا بنی سرگوشیاں بھی سُنتا ہے اُسے پرندے نامعلوم کے جلاوطن فرشتے لگتے ہیں۔ لڑکیوں کی چھاتیوں کی خواہش اُسے جنگلی پھلوں سے زیادہ وحشی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی شاعری میں مردوں، عورتوں اور بچوں کے چہرے نظر نہیں آتے۔ اس کے آرٹ کا یہ De- Humanisation اس کی تلخ زندگی، کڑوی محبت، جنگ آزمائیوں میں ناکامی کالازمی نتیجہ ہے۔ اس کی شاعری میں لڑکیوں سے زیادہ خوبصورت موسم ہیں۔ اُس کی اَنا اُسے شاعری کے علاوہ کہیں آرام سے نہیں بیٹھنے دیتی، اس کی اَنا اس کی زندگی کو خراب کر چکی ہے لیکن یہی اَنا اس کی شاعری سے اپنا منہ چھپالیتی ہے۔ میں نے عرض کیا ہے محمود کنور کڑوی حقیقتوں کا شاعر ہے لڑتا ہوا جھگڑتا ہوا، گنگناتا ہوا چپکے چپکے جنسی مزے لینے والا آدمی، غصّہ، جنس اور نامعلوم سے ربط اس کی شاعری میں روپ بدلتے رہتے ہیں اور انہی تینوں کے باہمی ربط اور اس کی بدلتی ہوئی تنظیم سے اس کے امیجز کا جادو جاگتا ہے اس کی ساری نفرتوں اور لڑائی جھگڑوں کے باوجود غنائیت اس میں اب بھی زندہ ہے اس کی شاعری سے میرا تعلق امریکہ کی خارجہ پالیسی کی طرح نہیں ہے یعنی یہ مضمون اس سے تعلقات کی کشیدگی کے کم کرنے کا ذریعہ نہیں ہے تنقید اور تبصروں کے موقعوں پر احمد جاوید جیسے نوجوان علماء کی یہی رائے ہوتی ہے پہلے تو میں ان نوجوان علماء کا بہت زیادہ قائل نہیں ہوں لیکن نوجوان علماء اور شاعروں کو چین کی طرح اس Detente سے پریشان نہیں ہونا چاہیے کہ غصّہ

ور اور لڑاکا محمود کنور۔ قمر جمیل کے اس تنقیدی رویے میں تھوڑی سی نرمی سے فائدہ اُٹھا کر اپنی توسیع پسندی کی پالیسی کو اور بڑھا دے گا اور نئی نسل پر اپنی شاعری کی امپریلزم قائم کرنے کی کوشش کرے گا۔ میں آپ کو یقین دلاتا ہوں شاعری کی توسیع اپنی باطنی قوت سے ہوتی ہے۔ کراچی، لاہور اور راولپنڈی کی آرٹ کونسل اور نیشنل سینٹر میں ہونے والی رونمائی کی تقریبوں اور تنقید نگاروں کی مدد سے کچھ نہیں ہوتا۔ میں نے محمود کنور سے لڑائی جھگڑوں، غیبت، مخالفت اور ہر طرح کی اذیت کے باوجود اور رونمائی کی تقریب کے بغیر اس کی شاعری اور انٹی شاعری دونوں کو پسند کیا ہے اس لیے کہ اس کی شاعری صرف شاعری نہیں ہے قاری سے جھگڑتی بھی ہے مجھ سے لڑتی بھی ہے اور مجھے اس کی شاعری سے خوشی بھی حاصل ہوتی ہے۔

محمود کنور کہانیوں کے بارے میں بڑی عجیب و غریب باتیں کرتا ہے۔ ایسی باتیں جنھیں میں اور شبنم یزدانی کبھی برداشت نہیں کر سکتے۔ مثلاً یہ کہ منٹو کے عہد کے بعد کوئی کہانی کار نمایاں نہیں ہوا۔ شبنم یزدانی ناراض ہوتے ہیں اور اس سے مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ ان کہانیوں کا نام بتائے جنھیں اس نے واقعی پڑھا ہو۔

محمود کنور اسلامی تاریخ کے بارے میں عجیب باتیں کرتا ہے اور جب میں ناراض ہوتا ہوں تو خاموشی سے اُٹھ کر چلا جاتا ہے۔

> اس طرح محمود کنور کی زندگی ماحول کو ایک چڑچڑی غصہ ور، بدتمیز بوڑھیا کی طرح محسوس کرتی ہے۔ ایسی بوڑھیا جو اس کا شعر نہیں سمجھتی کمرے کا کرایہ وصول کرتی ہے سناٹا اس کے لیے جہنم سے کم نہیں۔

آوازوں کا شور اور سناٹے کا جہنم دونوں اس کے لیے ایک حقیقت بن گئے ہیں۔ اُس کے لیے رحیم کوٹ سے کراچی تک راتیں خاموشیاں چاٹتی ہیں انسان اپنی

یادوں کے ننگے سُرنگ میں زندہ رہتے ہیں اور راستے میں جنگلوں کے پھول موسموں کے حرامی بچے لگتے ہیں۔ ریگستانوں میں گدھ منڈلاتے ہیں۔ ٹھہریے ایک بات اور عرض کر دوں۔ محمود کنور اپنے غصّے، نفرت، مصلحتوں اور لڑائی جھگڑوں سے ہار کر آخر کہاں جاتا ہے۔ اپنی آنا کی تنہا اور آتشدان کی طرح گرم بستی میں۔ نہیں ایسی جگہ جہاں ایک طرف بھوک ڈراؤنی آواز میں روتی ہے، جگنو آنکھیں لے جاتے ہیں، اندیشے سرپٹ بھاگتے ہیں۔ بے لباس جسم اکیلی خوبصورتی اور دوسری طرف ناگہانی راستوں پر طویل دُکھوں کی لگاتار کھڑکیاں اور لالٹینوں کی بے عقل روشنی میں ٹپ ٹپ گرتی ہوئی بوندیں اور ٹہنیوں میں جگنوؤں کے شہر ہمیں اس کی شاعری بعض اوقات ایسی ماورائیت کی طرف لے جاتی ہے جو خواب اور حقیقت دونوں سے بلند ہے۔ شیشے کے تالاب میں سویا ہوا کنول۔ ایک اجنبی حقیقت ہے نامعلوم اور معلوم کے درمیان ایک دنیا۔ محمود کنور اپنے کمرے میں نہیں اسی معلوم اور نامعلوم کی سرحد پر رہتا ہے اور سوچتا ہے۔

کالے دریاؤں میں روشن رہتے ہیں
ہاتھ نہ آنے والے جنگل کیسے ہیں
مجھ سے جانے کیا کچھ بول رہے ہیں پیڑ
اور میں سوچ رہا ہوں پتھر گونگے ہیں
میں جس پتھر پر تھا اس میں آگ لگی
اب میں ہوں اور سر سے اونچے شعلے ہیں
لیکن ان شعلوں سے بوندیں گرتی ہیں
میں اور پتے پیڑ اور پتھر ہنستے ہیں

شعلوں سے بوندیں گرتی ہیں۔ غالب نے کہا تھا بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا مطلب یہ کہ غالب اپنے محبوب کی یاد میں اتنا رویا کہ ناصح شفق آ پہنچا اور فرمانے

لگا اگر تم اس قدر نہ روتے تو آج تمہارا گھر ویران نہ ہوتا۔ غالب کہتا ہے اگر میرے آنسوؤں سے یہ سیلاب نہ آتا تو ویرانی کی کوئی اور صورت ضرور ہوتی۔ فطرت کو دیکھو سمندر اگر سمندر نہیں ہے تو ریگستان ہے امیج کی تنظیم میں یہ معقول عمل محمود کنور کی شاعری میں نہیں ملتا۔ یہ معقول عمل ہماری کلاسیکی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ کلاسیکی غزل سے جدید غزل کا یہی لمحۂ رخصت یعنی Departure محمود کنور کی غزل میں بھی ملتا ہے۔ اس کی غزل میں بھی سرریلسٹ کیفیت موجود ہے۔ لڑائی جھگڑے فساد اور مصلحت سے بھاگ کر وہ اسی خواب آلود فضا میں ہانپنے لگتا ہے اور اسی فضا میں اس کی روح اپنا بنیادی کام شروع کرتی ہے یعنی تخلیقی عمل۔ شعلوں سے بوندیں گرتی ہیں۔ فنکار پتے، پیڑ اور پتھر ہنستے ہیں زندگی کی جدلیات پر فنکار پتے پیڑ اور پتھروں کی ہنسی ایک مہمل فضا کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح کی مہملیت ہماری شاعری میں بہت کم آئی ہے۔ اس مہملیت میں اور پہلی جنگِ عظیم کے بعد یورپ میں پیدا ہونے والی مہملیت میں فرق مشرق اور مغرب کے مزاج کا فرق ہے۔

فانی نے بھی زندگی کو دیوانے کا خواب کہا تھا لیکن محمود کنور کے ہاں زندگی پر صرف تبصرہ نہیں ہے بلکہ اس کے سامنے زندگی کی کونپل میں چھپی ہوئی بے معنویت خود نکل آتی ہے وہ کبھی ہنستا ہے کبھی جھلاتا ہے۔ اپنے آپ سے بولنے لگتا ہے۔ اعصابی کھچاؤ کا شکار ہو جاتا ہے۔ لفظوں کو گھوڑوں کی طرح سرپٹ دوڑانے لگتا ہے۔ پتھروں کی طرح لڑکھڑانے لگتا ہے پانی کی طرح بہانے لگتا ہے زہر کی طرح اگلنے لگتا ہے اور قاری سے کہتا ہے اسے چوسو اور کبھی اپنی اس مہملیت کو اپنے وجود سے اور کبھی خدا کے وجود سے بامعنی بناتا ہے۔

بچپن میں خلافتِ راشدہ پر بحث بھی کرتا تھا اب بزرگوں کی یاد سے اپنی زندگی کو بامعنی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

آپ نے دیکھا میں نے محمود کنور جیسے ایک نوجوان شاعر کے ساتھ فانی اور

غالب کا ذکر کر دیا۔ سجاد میر، احمد جاوید اور فراست رضوی جیسے نوجوان علماء کو یہ شکوہ ہو سکتا ہے کہ میں نے محمود کنور کو اس عہد کا غالب کہہ دیا ہے اور ایک بار میں نے منیر نیازی کے ساتھ بلکہ ان کے ذکر کے ساتھ ماہِ منیر کے فلیپ پر یسوع کا ذکر کر دیا تھا بزرگ علماء اور شعراء مثلاً سلیم احمد اور حمایت علی شاعر نے کہا۔

قمر نے منیر نیازی کو پیغمبر بنا دیا ہے۔

بات یہ ہے کہ جس طرح پیغمبر اپنی علامتوں کے ساتھ آتے ہیں ہر عہد کا شاعر اپنی علامتیں اپنے ساتھ لاتا ہے۔ منیر نیازی نئی آب و ہوا، نئے مزاج اور نئی علامتوں کا شاعر ہے یسوع کو میں نے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور مقصود یہ ہے کہ شاعری بھی پیغمبری کی طرح اپنی علامتیں رکھتی ہے۔ میں منیر نیازی کو بہت خوبصورت شاعر سمجھتا ہوں۔ بزرگ علماء اور نوجوان علماء دونوں معانی سے زیادہ لفظوں پر توجہ دیتے ہیں۔ ان مہمانوں کی طرح جو صرف دروازے پر دستک دیتے رہیں۔ گھر میں داخل نہ ہوں۔ ان میں سے بعض تو جدیدیت اور پرزور پوئم کے دروازوں پر گھنٹیاں بجاتے رہتے ہیں۔ اسی لیے یہ کہتا ہوں کہ پروز پوئم سے پہلے جدیدیت اردو شاعری میں صرف ایک افواہ تھی اور کچھ نہیں۔

ہاں تو میں نے محمود کنور کو نوجوان مگر جھگڑالو شاعر کہا ہے۔ مرزا غالب نہیں کہا ہے اور نوجوان علماء اور بزرگ ساتھی نوٹ فرمالیں کہ میں نے اُسے فانی نہیں کہا ہے صاحب محمود کنور تو قمر جمیل، رئیس فروغ، احمد ہمیش کی طرح بلکہ شاہد اختر اور آذر حفیظ کی طرح غالب اور فانی ہی سے نہیں افتخار جالب اور عباس اطہر سے بھی Departure کی علامت ہے۔ طاہر مسعود، اظہر نیاز اور سیما خان اور ک رزئی، سراج منیر، احمد ظفر سلطان اور نسرین انجم بھٹی کی طرح اس کی آواز بھی ہمیں کالے اندھیروں سے نکال کر سرخ اندھیروں یا نیلے اندھیروں میں نہیں لے جاتی بلکہ اپنی انفرادیت کی طرف بلانا چاہتی ہے جن لوگوں نے

جدیدیت کی افواہ کو حقیقت میں تبدیل کرنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے اُن میں محمود کنور کا نام بھی شامل ہے۔

آپ یہ کہیں گے، میری اس طویل گفتگو اور محمود کنور کے "والکینو" میں ہمارے لیے کیا Signficance ہے۔ آپ کا یہ سوال اپنی جگہ اس لیے درست ہے کہ اعلیٰ قدریں یعنی نیکی سچائی اور خوبصورتی جب معاشی اور معاشرتی قدروں کے باعث ایک نئے موڑ پر آجاتی ہیں تو شاعری میں بھی بنیادی تبدیلیاں آجاتی ہیں والکینو اسی تبدیلی کا واضح اظہار ہے اور میری یہ طویل گفتگو اسی طرف اشارہ کرتی ہے۔

آج ہمارا ذوق اس قدر خراب ہو چکا ہے کہ ہمیں منٹو کی "جانکی" نہ صرف کمزور بلکہ موپساں سے Inspired کہانی لگتی ہے خاص طور سے وہ جملے میں۔ دروازہ بھیڑنا بھول گیا تھا۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی شاعری کے جنسی پہلو میں محمود کنور اکثر دروازہ بھیڑنا بھول جاتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کی شاعری میں عبدالرشید اپنے اور اپنے دوستوں کے لیے نظمیں، والی باتیں نہیں ملتیں۔ بس یہی ایک مقام ہے جہاں وہ خاصے ڈرپوک نظر آتے ہیں ملاحظہ کیجیے وہ کہتے ہیں تیرے بدن پر فالتو گھاس کے علاوہ بھی کئی برائیاں ہیں اس کی شاعری میں یہ فالتو گھاس ممنوعہ پارکوں کو خوبصورت بنا دیتی ہے اس کے جنسی جذبے کا ارتقاء بصری امیج میں ہو جاتا ہے اور یہ بھی آج کے انسان کا ایک المیہ ہے۔

محمود کنور تلخ حقیقتوں کا شاعر ہے گرم تیز اور درشت لہجہ کا انسان لینگری ینگ مین لڑتا ہوا، جھگڑتا ہوا، گنگناتا ہوا، چپکے چپکے جنسی مزے لینے والا آدمی اور کبھی کبھی شاعری کی دیوی اس کے لفظوں کو اس طرح چھو کر گزر جاتی ہے کہ اس کے لفظ روشنی بن جاتے ہیں۔ اس کے لفظ پوچھتے ہیں "کیا یہی روشنی شاعری ہے؟"

# ناول اور ساختیات

نہ صرف یہ کہ تمام زبانیں بلکہ نشانیوں کے تمام نظام اسی گریمر سے مطابقت رکھتے ہیں جو آفاقی ہوتی ہے اس لیے نہیں کہ یہ گریمر تمام زبانوں کے پس پردہ کام کرتی ہے بلکہ خود کائنات کی ساخت سے مطابقت رکھتی ہے۔
(Todorov)

شاید یہ کہنے کی اب ضرورت نہیں ہے کہ ساختیات کوئی ادبی نظام پیش نہیں کرتی بلکہ مسائل کی نشاندہی کرتی ہے اور ناول کا مطالعہ زندگی کی نقل کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک اسٹرکچر کی حیثیت سے کرتی ہے۔

ناول کے ساختیاتی مطالعہ کی ضرورت یورپ اور امریکہ میں اس لیے بھی ہوئی ہے کہ ان کے یہاں ناول کی بنیاد زندگی کی نقل پر نہیں رہ گئی ہے اور اب وہاں ناول کا مافیہ یعنی (Content) بھی غیر اہم ہو گیا ہے اور ناول میں ہیئت کی مکمل حکومت قائم ہو گئی ہے۔

ایسا کیوں ہوا ہے اور کیا ایسا ہونا چاہیے اس پر ناول کے اس تصوّر سے ہمارے یہاں اور تیسری دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھی شدید اختلاف ہوگا کیوں کہ ہمارے یہاں ناول اب تک معاشرے کے مسائل کسی نہ کسی طور پر پیش کر رہا ہے ناولوں میں ہمارے معاشرے کے مسائل زندہ حالت میں نظر آتے ہیں چنانچہ ساختیاتی تنقید چونکہ موضوع کو اہمیت نہیں دیتی شاید ہمارے ناولوں کے تجزیے میں اس قدر مددگار نہ ہو جتنی یہ تنقید یورپ کے ناولوں کو

سمجھنے میں مدد دے سکتی ہے اس کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا
کہ ساختیات نے ناول کی تنقید میں نمایاں اضافہ کیا ہے...... ہمارے یہاں اب
بھی ناول ایک ایسی کھڑکی ہے جس سے لوگوں کو حقیقت نظر آتی ہے۔ یورپ
میں یہ کھڑکی صرف ایک Painted Window ہے اس لیے بھی ساختیات
کا تجزیہ ناول کے سلسلے میں بھی اہم ہے پہلے تو ساختیات نے یہ بتایا کہ ادب کا
کام ہی یہ ہے کہ وہ مانوس چیزوں کو نامانوس بنادے لیکن اگر سارا ادب صرف
نامانوسیت پیدا کرنے کا کام انجام دیتا رہے تو یہ سارا عمل ہی بے معنی ہو جائے گا
اس لیے ساختیات نے بڑی دانشمندی کا مظاہرہ کیا جب یہ کہا کہ فکشن اپنے ہی
بارے میں بتاتا ہے لیکن دوسری حقیقتوں کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے۔

اس کا پس منظر یہ ہے کہ ساختیات کی رو سے کہانی واقعات کا ایک تسلسل
ہے اور پلاٹ کہانی میں اجنبیت پیدا کر دیتا ہے جس طرح شاعری میں ردیف
قافیے اور بحریں اجنبیت پیدا کرتی ہیں۔ شلووسکی نے Tristram
Shandy کو عالمی ادب میں نمائندہ ناول اس لیے قرار دیا تھا کہ Sterne کو
صرف کہانی بیان کرنے ہی میں دلچسپی نہیں ہے بلکہ اس کا پلاٹ بھی دراصل
کہانی کے پلاٹ میں تبدیل ہونے کے عمل کو بیان کرتا ہے۔ یہ ناول خود اپنے
ہی بارے میں ہے اور اسے آواں گار ناولوں کا پیش رو سمجھا جاتا ہے۔ شلووسکی
سمجھتا تھا کہ پلاٹ ہیرو کو تخلیق کرتا ہے چنانچہ ہیملٹ بھی اسٹیج کی تکنیک سے
پیدا ہوا ہے اس کا خیال ہے کہ ہر آرٹ فورم کو خود اپنے اظہار اور ابلاغ کی روایات
سے آگاہ رہنا چاہیے۔

شلووسکی نے شاعری کے بارے میں جو یہ نظریہ قائم کیا تھا کہ شاعری کی
زبان چیزوں کو اجنبی اور نامانوس بناتی ہے یہی نہیں بلکہ خود بھی اجنبی اور
نامانوس ہوتی ہے اس نے اسی نظریے کا اطلاق ناول پر بھی کیا ہے لیکن ان
دونوں میں اس نے یہ فرق قائم کیا ہے کہ شاعری ساکت ہوتی ہے، اس کا اثر

فوری ہوتا ہے اور اسے ایک اِکائی کی حیثیت سے محسوس کیا جاسکتا ہے لیکن ناول کا بنیادی حوالہ دوران سے ہوتا ہے اس میں جو حرکت رونما ہوتی ہے وہ اس کو متحرک بنا دیتی ہے۔

آگے جا کر تدروف نے بھی شلووسکی کی تائید میں یہ کہا کہ الف لیلیٰ جیسی تخلیق میں بھی قصّہ بیان کرنے کا عمل ہی اس کا موضوع ہے یعنی بیان خود زندگی کے مساوی ہے ادبی تخلیق کے معنی خود اس کے اپنے بیان میں ہوتے ہیں جس طرح بیانیہ کی ایک گریمر ہوتی ہے اسی طرح ادبی ہیئت کی بھی اپنی ایک گریمر ہوتی ہے، یہ گریمر ادبی ہیئت کے لیے بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

ساختیات اس بات پر زور دیتی ہے کہ جس طرح شطرنج کے سارے قواعد کی پابندی کرتے ہوئے شطرنج کا ہر کھیل منفرد ہوتا ہے اور گھوڑے کی چال انوکھی اس لیے کہ یہ شطرنج کی روایات کے مطابق ہے اسی طرح ہر ناول نگار ناول کی ہیئت کی پابندی کرتے ہوئے نیا ناول لکھتا ہے، اور یہ نیا ناول تصوّر کے مطابق ہوتے ہوئے بھی کچھ مختلف ہوسکتا ہے ناول نگار اس پہلے سے موجود تصوّر کو کچھ بدل بھی سکتا ہے اس میں کچھ ترمیم بھی کر سکتا ہے۔ اگر کسی معاشرے میں ادب کی اصناف کا واضح تصوّر موجود نہ ہو تب بھی صدیوں تک لوگ اصناف کا مخصوص تصوّر لیے ہوئے چلتے رہتے ہیں ایک طرف ان اصناف کے پہلے سے موجود تصوّرات ہوتے ہیں اور دوسری طرف خود ان کی تاریخ اور ان دونوں میں ایک حرکیاتی تعلق۔ ان کا آپس میں ایک دوسرے پر بہت گہرا اثر بھی ہوتا ہے اس لیے ادب کی اصناف کی کوئی محدود تعریف نہیں کی جا سکتی۔ تاریخ اور تصوّرات کے درمیان عمل اور ردِّ عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

جب لوگ ان چیزوں کے عادی ہو جاتے ہیں جو ابتداء میں اجنبی اور نامانوس لگتی ہیں تو پھر ان میں تبدیلی پیدا کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ پیروڈی یہ اہم رول ادا کرتی ہے پیروڈی دوسرے ادبی نمونے کو پس منظر

میں رکھ کر اس کی تکنیک کو برہنہ کر دیتی ہے اس کے باوجود پرانی چیز بالکل ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک بار اور نئے سرے سے ایک غیر ہم آہنگ سیاق و سباق میں آجاتی ہے چنانچہ ادب کو ہمیشہ خود آگاہ رہنا پڑتا ہے۔

تدروف نے ایک اہم اور دلچسپ تجزیہ اس انداز میں کیا ہے کہ ناول میں کردار اسم اور ان کی صفات اور ان کے افعال Verb کی طرح ہوتے ہیں دوسرے لفظوں میں ایک جملہ کے اسٹرکچر کو وہ بڑے پیمانے پر لے جا کر پورے مَتن کی صورت میں دیکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بیانیہ کے تین پہلو ہوتے ہیں ایک معنوی پہلو جسے ہم Content کہتے ہیں دوسرا سیاق و سباق کا پہلو اور تیسرا لغوی پہلو۔ تدروف نے کہانی کا جو تجزیہ کیا ہے اس میں اسٹرکچر کی دو بنیادی اکائیاں سامنے آتی ہیں ایک کو وہ دعویٰ اور دوسرے کو تسلسل کہتا ہے۔ دعویٰ سیاق و سباق کا بنیادی عنصر ہوتا ہے یہ ایسے افعال پر مبنی ہوتا ہے جنھیں مزید کم نہیں کیا جا سکتا۔

مثلاً:

احمد مجھ سے پیار کرتا ہے۔
احمد گھر سے باہر جاتا ہے۔
احمد اپنی خالہ کے گھر گیا ہے۔

ناول کے مَتن کے سلسلے میں رولاں بارت نے لکھا ہے کہ ناول کے مَتن دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو سمجھ میں آتے ہیں اور ایک وہ جنھیں پڑھا نہیں جا سکتا۔ روایتی ناول وہ ہیں جن کا پڑھنا اور سمجھنا آسان ہے اور دوسری قسم کے ناول وہ ہیں جن کا پڑھنا شاید ہم جان نہیں سکے ہیں۔ بہرحال سمجھنے کے عمل کو ساختیات سب سے زیادہ اہمیت دیتی ہے بلکہ اس عمل کو ناول کے ساختیاتی تجزیہ میں مرکزی مقام حاصل ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ روایتی ناول کے مَتن اور جدید ناول کے مَتن کا فرق

بھی ساختیاتی تجزیہ میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ ساختیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ روایتی ناول اور Radical یعنی انتہا پسند ناول کا تضاد خود ناول میں ہمیشہ سے رہا ہے چنانچہ ناول کے آغاز ہی میں ہمیں ناول میں Anti Novel کے بیج ملتے ہیں۔ ساختیات کے ماہرین نے کلاسیکی ناول کے متن میں بھی لایعنیت، تخریب اور خالی جگہ (یا وقفہ) کی مثالیں ڈھونڈھ نکالی ہیں یعنی وہ خصوصیات جو صرف جدید ناول کی خصوصیات سمجھی جاتی ہیں۔ رولاں بارت کے مطابق ناول کے متن کو سمجھنے کے لیے صرف کہانی کو کھول کر سمجھنا ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس کی مختلف سطحوں کی شناخت بھی ضروری ہے۔ کسی بیانیہ کو پڑھنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ قاری صرف ایک لفظ سے دوسرے لفظ کی طرف جائے بلکہ اس کا مطلب ایک سطح سے دوسری سطح تک جانا بھی ہے۔ چنانچہ ساختیات کے ماہرین بیانیہ کی سطحوں میں فرق کرتے ہیں مثلاً ایک سطح تو معمولی معمولی جزئیات کی سطح ہوتی ہے دوسری بیانیہ کے بھرپور عمل کی سطح...... کسی کمرے کی چھوٹی چھوٹی جزئیات جن کا ناول کے موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور نہ ناول کے پلاٹ سے کوئی تعلق ہوتا ہے وہ رولاں بارت کے بقول صرف حقیقت کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ صرف یہ کہتی ہیں کہ ہم حقیقی ہیں اور حقیقت کی نمائندہ یہ جزئیات معانی کے خلاف ایک مزاحمت پیش کرتی ہیں۔ ان جزئیات کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ قاری ان کو حقیقی دنیا کی طرح قبول کرتا ہے۔

حقیقت پسند ناول میں موضوع کا خلا ہوتا ہے مثلاً فلابیر کے ایک ناول میں جب اس کے دو کردار بووار اور پی کوچے دیہات میں ایک مکان حاصل کرتے ہیں اور صبح سویرے اپنے اس نئے مکان کی کھڑکی سے باہر جھانکتے ہیں تو:

سامنے کھیت تھے داہنی طرف غلہ کا ایک کوٹھا اور گرجے کا
مینار بائیں جانب سروقد درختوں کا ایک پردہ کھینچا ہوا۔
باغ میں دو راستے صلیب کی طرح جن کی وجہ سے باغ چار

حصّوں میں منقسم تھا کیاریوں میں سبزی ترتیب سے
لگی ہوئی، ترکاریوں میں سے کہیں کہیں بونے سرو اور
خاص شکل میں اُگے ہوئے پھلوں کے درخت سر نکالے
ہوئے۔ ایک جانب منڈوے سے ایک راستہ اس نشست گاہ
کی طرف جا رہا تھا جو بیلوں سے ڈھکی ہوئی تھی دوسری
طرف ایک دیوار پر بیلیں چڑھی ہوئی تھیں اور پیچھے احاطہ
کی جالی کا رخ دیہات کی طرف تھا۔ دیوار کے آگے پھلوں
کا ایک باغ تھا اور نشست گاہ کی پشت پر ایک جھاڑی اور
جالی والے احاطہ کے آگے ایک پگڈنڈی۔

ظاہر ہے کہ اس منظر کا کوئی موضوعاتی مقصد نہیں ہے بالزاک نے یہاں تصورات کو روک کر رولاں بارت کے لفظوں میں ادب کی بالواسطہ زبان پر اپنی قدرت کا ثبوت دیا ہے۔

"زبان کے بالواسطہ ہونے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ جتنا
مسلسل ہو سکے تصورات کے مقابلے میں خود چیزوں کا حوالہ
دیا جائے کیوں کہ کسی چیز کے معنی تو ہمیشہ جھلمل جھلمل
کرتے رہتے ہیں تصورات نہیں۔"

(رولاں بارت)

فلابیر کے ناولوں میں منظر معروضی ہوتے ہیں جن کی مدد سے قاری اپنے لیے ایک دنیا تعمیر کر لیتا ہے لیکن جس دنیا کو وہ حقیقی سمجھتا ہے خود اس کے معنی سمجھنا اس کے لیے مشکل ہو جاتا ہے۔

روایتی ناولوں میں بیان کرنے والا یعنی راوی تجزیہ نگار کی حیثیت رکھتا ہے یا ایک ایسے فرد کی حیثیت جو پیچھے مڑ کر دیکھ رہا ہو اس وقت جب اس کے جذبات سرد ہو چکے ہوں۔ بیان کرنے والا شخص ایسا لگتا ہے کہ دنیا کو سمجھ چکا ہے

یہاں بیان کرنے والا اور سننے والا دونوں ایک ہو جاتے ہیں بعض ناولوں میں تو یہ بھی بیان کر دیا جاتا ہے کہ اگر وہاں خود قاری موجود ہوتا تو وہ کیا محسوس کرتا۔ بیان کرنے والا نو کھی معلومات نہیں رکھتا بلکہ خود قاری ہی کی طرح کا ایک آدمی ہوتا ہے دونوں کے احساسات اور جذبات ایک طرح کے ہوتے ہیں گویا منظر بیان کرنے والے اور قاری کی مشترکہ ملکیت ہوتا ہے۔ بعض بیانیے ایسے ہوتے ہیں کہ جن کا بیان کرنے والا کوئی نہیں ہوتا اور ایسا لگتا ہے کہ واقعات خود اپنے آپ کو بیان کر رہے ہیں مثلاً:

> چھت دار راستوں میں ایک موڑ کے بعد نوجوان آسمان کی طرف دیکھتا ہے۔ پھر اپنے ہاتھ کی گھڑی کی طرف۔ بے صبری میں ہاتھوں میں ایک حرکت ہوتی ہے۔ پھر وہ تمباکو کی دکان میں داخل ہوتا ہے، سگار جلاتا ہے اور آئینے کے سامنے جا کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ اپنے کپڑوں پر نظر ڈالتا ہے جن میں فرانس کا مذاق جتنی دیدہ ریزی کی اجازت دیتا ہے اس سے بھی زیادہ دیدہ ریزی سے جزئیات کی تکمیل کی گئی ہے وہ اپنا کالر ٹھیک کرتا ہے اور پھر اپنا سیاہ مخمل کا وائسٹ کوٹ جس پر بڑی سنہری زنجیروں کی جو جینوا میں بنتی ہیں آڑی ترچھی لکیریں تھیں تب اپنے مخمل کے کوٹ کو ایک جھٹکے کے ساتھ اپنے بائیں کاندھے پر ڈالتے ہوئے اور اسے وہیں اپنی شُستہ تہوں کے ساتھ لٹکتا ہوا چھوڑ کر اس کا سفر جاری رہتا ہے رہگیروں کے مڑ مڑ کر دیکھنے سے بے نیاز۔
>
> جب دکانوں پر بتیاں جل جاتی ہیں اور رات اسے خاصی تاریک محسوس ہونے لگتی ہے وہ شاہی محل کے چوک

کی جانب اس آدمی کی طرح چلتا رہتا ہے جو پہچان لیے جانے
سے خوفزدہ ہوتا کہ فرانڈ ماننتو میں داخل ہو سکے جس کے
آگے کرائے کی بگھیوں کی ایک دیوار سی کھڑی تھی۔

(بالزاک)

ماہرینِ ساختیات کہتے ہیں دو قسم کی گفتگو میں فرق قائم کیا جا سکتا ہے جو ایک دوسرے کو مکمل کرتی ہیں ایک وہ جس کا تعلق واقعات کے بیان سے ہوتا ہے دوسری وہ جس کا تعلق بیان کرنے والے کی داخلیت سے ہوتا ہے۔

رولاں بارت کہتا ہے کہ ناول زندگی کو تقدیر بنا دیتا ہے اور وقت کے دوران مسلسل کو بامعنی وقت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ رولاں بارت نے کہانی بیان کرنے والے کی داخلیت پر بڑی تفصیل سے لکھا ہے اور یہ صورتِ حال ظاہر ہوتی ہے کہ ناول میں انتہائی غیر ہم آہنگ مَتن کو بھی ہذیان کی بیماری Delirium سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ بعض جدید ناول ایسے بھی ہیں کہ اگر یہ ظاہر کر دیا جائے کہ یہ ایک خاص قسم کے ذہنی بیمار کا بیانیہ ہے تو پورا ناول سمجھ میں آجاتا ہے بعض ناول Paranoia (خللِ دماغ) اور Amnesia (یادداشت کے جزوی یا کلی طور پر غائب ہو جانے کو Amnesia کہتے ہیں) کے ذہنی بیماروں کے بیانیہ پر مبنی ہوتے ہیں اگر بیان کرنے والے کو اس ذہنی بیماری سے نجات دلا دی جائے تو یہ معمولی سے ناول بن کر رہ جاتے ہیں۔

ناولوں میں بعض اوقات محدود نقطۂ نظر کا بیانیہ بھی ملتا ہے اس مقصد کے لیے ناول نگار اپنے ناول کو منظروں یا واقعات میں تقسیم کر دیتا ہے اور ان میں ایسی جزئیات پیش کی جاتی ہیں جنہیں کوئی ایسا کردار بیان کر کے بامعنی بنا دیتا ہے جو وہاں موجود تھا مثلاً مادام بوداری میں فلابیر ایک جگہ ان جزئیات کو بیان کرتا ہے جو اس کے ایک کردار چارلس کے شعور پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ باورچی خانے میں داخل ہو کر چارلس دیکھتا ہے کہ کھڑکی کی جھلملی یعنی (Shutter)

بند ہے۔ جھلملی کے بند ہونے کی وجہ سے اس کی توجہ جھلملی سے چھن کر آنے والی روشنی پر ہو جاتی ہے۔ چمنی سے نیچے آ کر روشنی آتشدان کی راکھ سے ٹکراتی ہے چونکہ ایما آتشدان کے پاس کھڑی ہوئی ہے۔ وہ ایما کو دیکھتا ہے ایما کے بارے میں اس کی توجہ ایک چیز پر مرکوز ہو جاتی ہے اور وہ پسینے کے ننھے ننھے قطرے ہیں جو اس کے برہنہ کاندھوں پر نظر آ رہے ہیں۔ اس روشنی کے ساتھ ساتھ چارلس میز پر مکھیوں کو دیکھتا ہے جو اس شیشہ کے اندر اور باہر رینگتی ہیں۔ جنھیں استعمال کیا گیا ہے اور یہ مکھیاں سیب کی شراب کی تلچھٹ میں ڈوبتے ہوئے بھنبھناتی رہتی ہیں۔

کرداروں کے بارے میں ساختیات نے نسبتاً کم توجہ کی ہے چونکہ ساختیات انفرادیت کے تصوّر کے خلاف ہے اور کرداروں کی اس نفسیاتی ہم آہنگی میں یقین نہیں رکھتی جس کا اطلاق ناول پر کیا جاتا ہے ساختیات کردار کے اس تصور کو من گھڑت کہانی قرار دیتی ہے اور بتاتی ہے کہ جدید ناولوں میں کردار اسٹرکچر میں ایک انداز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کردار کے سلسلے میں ماہرینِ ساختیات کی توجہ بنیادی طور پر Propp کے نظریے پر ہے۔ ساختیات کردار کو نفسیاتی جوہر Essence کی روشنی میں نہیں دیکھتی اور یہ نظریہ پیش کرتی ہے کہ کردار کو حصّہ لینے والے کی حیثیت سے دیکھا جائے نہ کہ وجود کی حیثیت سے Propp کا نظریہ یہ ہے کہ عوامی کہانیوں میں کردار سات قسم کے رول ادا کرتے ہیں۔ Villain اس کا مددگار، Donor (یعنی جادو کے ذرائع مہیا کرنے والا) محبوبہ جس کی تلاش جاری ہے (اور اس کا باپ)، وہ شخص جو ہیرو کو سفر پر بھیجتا ہے۔ ہیرو اور جھوٹا ہیرو۔ یہ سات کردار ہوئے جو لوک کہانیوں میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں اسی طرح کرداروں کی کچھ قسمیں Greimass نے بھی بتائی ہیں۔ نارتھ روپ فرائی (Northrop Frye) نے بھی کرداروں کی ایک تقسیم کی ہے وہ کہتا ہے کہ ناولوں کے کردار زندگی کی مثل اس لیے نظر آتے ہیں

کہ وہ اسٹاک ٹائپ سے مناسبت رکھتے ہیں یہ اسٹاک ٹائپ کردار نہیں ہوتا بلکہ اس کردار کے ڈھانچے کی طرح ہوتا ہے۔

ماہرین ساختیات کہتے ہیں کہ ناول کے باہر شیخی خورے یا عاشق کا جو بھی رول ہو، ہمارے ذہن میں شیخی خور، نوجوان عاشق، عقلمند آدمی، سازشی ماتحت اور ولین کے جو ماڈل ہوتے ہیں وہ ادبی تخلیق ہیں اور انہی کی روشنی میں ہم کرداروں کو متعین کرتے ہیں ان کا انحصار ہمارے کلچر کے نمونوں پر ہوتا ہے۔

# ادب اور ساختیات

ساختیات کا نام اتنا اجنبی ہے کہ ہمارے قارئین کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ ادب کا ساختیات سے کیا تعلق ہے۔ ادب کا اشتراکیت سے تعلق تو کسی نہ کسی طرح سمجھ میں آتا ہے لیکن ساختیات تو قطعاً اجنبی چیز ہے اس کا ادب سے کیا تعلق؟ یہ سوال اپنی جگہ بہت اہم ہے کیوں کہ ادب کے بارے میں جتنی بھی حقیقتیں ہمارے یقین کا حصّہ بن چکی تھیں وہ سب ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں۔ مثلاً مصنّف کی ایک عرصۂ دراز سے بہت اہمیت رہی ہے، اب یہ اہمیت ختم ہو رہی ہے۔ قاری کی اہمیت رہی ہے، لیکن اب قاری کی اہمیت اس قدر بڑھ گئی ہے کہ تنقید کی بنیاد ہی قاری کے ہاتھ میں آگئی ہے۔ صدیوں سے ہم یہ سمجھتے آئے ہیں کہ ہر ادب پارے کے ایک ہی مقتدر معنی ہوتے ہیں اور یہ یقین صدیوں سے ہمارے دلوں میں جاگزیں ہے کہ ادب زندگی کی حقیقتوں کا عکاس ہے، ادب زندگی کی سچائیوں کا انکشاف ہے، ادب زندگی کا ترجمان ہے، ادب زندگی کے تجربات کا عکس ہے اس کے علاوہ یہ کہ ادب مصنّف کی ذات کا اظہار ہے۔

یہ سب باتیں ہمارے ذہن میں اس قدر پختہ ہو چکی ہیں کہ ہم عقائد کی طرح سچ سمجھتے ہیں حالانکہ صورتِ حال یہ نہیں ہے۔ یہ سب باتیں اتنی مقبول ہوئی ہیں کہ یہ ہماری عقلِ عام کا حصّہ بن گئی ہیں، حالانکہ ساختیات نے واضح طور پر یہ بتا دیا ہے کہ یہ سب Idealogical Construct ہیں یعنی

آئیڈیالوجیکل تشکیل ہیں جو حالات نے پیدا کیے ہیں۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ جو بات سچ نظر آ رہی ہو یا فطری دکھائی دے رہی ہو وہ سچ ممکن ہے ہو یا نہ ہو۔ زیادہ امکان اس امر کا ہے کہ جو بات فطری دکھائی دے رہی ہے وہ فطری نہ ہو بلکہ مخصوص حالات کی وجہ سے ایسی دکھائی دے رہی ہو۔

دور کیوں جائیے حقیقت نگاری ہی کو لیجیے یعنی اب حقیقت نگاری بھی حقیقت کو پیش نہیں کرتی چنانچہ ساختیات کی وجہ سے بہت کم لوگوں کو یہ یقین ہے کہ فن پارے میں سچائی کا بیان ہوتا ہے۔

یہ سب باتیں اس لیے ناقابلِ قبول ہو گئی ہیں کہ اسٹرکچرلزم نے ان سب کو چیلنج کر دیا ہے۔ اسٹرکچرلزم نے نئے نئے انکشافات کیے ہیں جن کی روشنی میں مَتن کی اہمیت بہت واضح ہو گئی ہے۔ قاری کی اہمیت نئے انداز سے سامنے آئی ہے، یہاں تک کہ قاری کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ اب کسی کو اس بات پر یقین نہیں رہ گیا کہ:

ادب زندگی کی سچائیوں کا انکشاف ہے۔
ادب زندگی کا ترجمان ہے۔
ادب زندگی کے تجربات کا عکس ہے۔
ادب مصنّف کی ذات کا اظہار ہے۔

اب معنویت Subjectivity کو بھی معانی کا ماخذ نہیں سمجھا جاتا۔ اب کسی کو اس بات پر بھی یقین نہیں ہے کہ مَتن مصنّف کی بصیرت کا اظہار ہے یا موضوعیت کسی مَتن کے معانی کا تعین کر سکتی ہے دراصل ساختیات کے بانی مفکر سوسیئر کی فکر سے جو نکتے سامنے آئے ہیں وہ ہمارے اس قسم کے تیقنات کو رد کرتی ہے۔ اسٹرکچرلزم نے بتایا ہے کہ زبان اشیا کو ان کے تفریقی رشتوں کے ذریعے پہچاننے کا امکان رکھتی ہے۔ سوسیئر کی فکر نے سوسائٹی کی بجائے "سماجی تشکیل" پر زور دیا ہے۔

ہم یہ سمجھتے تھے کہ انسان کی ذات اور اس کا شعور، معنی عمل اور تاریخ کا ماخذ ہو سکتا ہے۔ ہمارے اس یقین نے Humanism کے نظریے کو فروغ دیا۔ ہم یہ بھی سمجھتے تھے کہ ہمارے خیالات اور ہمارا علم ہمارا تجربہ ہے چنانچہ اس یقین نے ہمارے اندر تجربیت Empiricism کو پیدا کیا۔ اسٹرکچرلزم نے ان سارے خیالات کو رد کر دیا جن کی بنیاد عقلِ عام تھی اسی طرح ساختیاتی فکر نے زبان اور ادب کے بارے میں سوچنے کا انداز ہی بدل دیا۔

بیسویں صدی کے اوائل اور انیسویں صدی کے اواخر ہی سے Specialization کی وجہ سے علوم مختلف جہتوں میں بٹ گئے تھے، ان کی کوئی مشترکہ بنیاد نہیں رہ گئی تھی، سارے علوم بکھر کر رہ گئے تھے۔ انسان کی ذہنی زندگی انتشار کا شکار تھی۔ مختلف علوم الگ الگ مفروضات پر قائم تھے۔ اس علوم کی انارکی میں ساختیات سے یہ امید پیدا ہوئی تھی کہ ساختیات ان سارے بکھرے ہوئے علوم میں رابطہ پیدا کر سکے گی چنانچہ گسٹالٹ نفسیات سے بھی اسی قسم کی امید پیدا ہو رہی تھی دوسری طرف آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت اور کوانٹم تھیوری نے بصیرت کی اہمیت پر زور دیا۔ ساختیات نے بتایا کہ دنیا میں اشیا آزادانہ طور پر موجود نہیں ہیں، یعنی زبان اشیاء کو نام دینے کا نظام نہیں ہے یعنی یہ کوئی (Nomenclature) نہیں ہے جس میں ہر چیز کے لیے ایک لفظ مقرر ہو۔ اشیاء کے نام یا معانی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں۔ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے۔ ہم اشیاء کا ادراک اسی وقت کرتے ہیں جب اشیاء کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں۔ ساخت کا عمل انسانی ذہن کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔

وٹگنسٹائن بھی کہتا ہے کہ دنیا اشیاء سے نہیں حقائق کی مجموعیت سے عبارت ہے۔ ایک مخصوص صورتِ حال میں معروض ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہوتے ہیں جیسے زنجیر میں کڑیاں۔ نوام چوسکی کا خیال تھا کہ

انسان فطری طور پر زبان کے امکانات کو ایک خاص صورت میں وضع کرنے اور انھیں بروئے کار لانے کی صلاحیت رکھتا ہے چنانچہ ہر انسان کسی نہ کسی طرح کی آفاقی گرامر میں شریک ہے جس کی رو سے اس کے لیے اپنی زبان کو خلق کرنا ضرورت کے مطابق نئے گرامری کلمے وضع کرنا اور انھیں ترسیل کے لیے استعمال کرنا ممکن ہوتا ہے۔ سوسیئر کی ساختیات سے لیوی اسٹراس بے حد متاثر تھا چنانچہ وہ بشریات کو بھی رشتوں کے عمومی نظریہ کا نام دیتا ہے۔ روسی ہئیت پسندی کی تحریک نے بھی انقلابی تبدیلیوں کا آغاز کر دیا تھا یعنی ساختیات کے بنیادی اصولوں کو روسی ہئیت پسندوں نے دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ان اصولوں کو جو فکشن سے لے کر شاعری تک ہر چیز کو متعین کرنے کی کوشش کی ان بنیادی مفکروں میں سوسیئر، رومن جیکب سن، این ایس تربت زکائی اور لیوی اسٹراس نمایاں ہیں۔ ساختیات چاہتی تھی کہ ادب کے نظام کا ایسا ماڈل وضع کرے جو ادبی مَتن کے مطالعہ کے لیے جامع شعریات Poetics کا کام دے سکے۔

ژان پاژے کہتا ہے کہ ریاضی، منطق، طبیعات اور دوسرے علوم میں ساخت کا تصور ایک عرصے سے رائج ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ مختلف علوم میں لیوی اسٹراس سے بہت پہلے سے ساخت کا تصوّر رائج رہا ہے۔ ۱۹٦۰ء کے بعد سے ساخت کا تصور عام ہو گیا۔ لیوی اسٹراس نے اپنی کتاب میں نہایت بصیرت افروز مطالعے پیش کیے۔ بشریاتی ساختیات میں ساخت کا تصوّر سوسیئر ہی سے ماخوذ ہے۔

> "زبان کی ساخت سے مراد زبان کے مختلف عناصر کے درمیان رشتوں کا وہ نظام ہے جس کی بنیاد پر زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے۔"

ساخت کے تصوّر کو سمجھانے کے لیے ٹریفک بتی کی مثال دی جاتی ہے۔ ٹریفک بتی میں تین رنگ ہوتے ہیں۔ سبز، سرخ اور زرد۔ سبز رنگ کا مطلب

ہوتا ہے جائیے، سرخ رنگ کا مطلب ہوتا ہے رک جائیے، سبز کے بعد اگر زرد رنگ آتا ہے تو اس کا مطلب ہے رکنے کے تیار رہیے اور اگر سرخ کے بعد زرد رنگ آتا ہے تو اس کا مطلب ہے جانے کے لیے تیار ہو جائیے۔ یہاں ان تین رنگوں سے تین مختلف معنی مراد لیے جاتے ہیں حالانکہ مختلف تمدّنوں میں ان رنگوں کے مختلف معنی ہوتے ہیں۔ عموماً سبز سے زرخیزی اور نمو مراد لی جاتی ہے لیکن ٹریفک بتی میں یہ معنی مراد نہیں لیے جاتے۔ سرخ رنگ سے لازمی رشتہ رُکنے کا نہیں ہوتا اسی طرح سبز رنگ کا کوئی فطری رشتہ جائیے سے نہیں ہوتا۔ ان تینوں رنگوں کے جو معنی لیے گئے ہیں ان کا تعلق صرف ٹریفک بتی سے ہے۔ یہ تعلق وہ ہے جو اس ٹریفک بتی میں ان تینوں رنگوں کے درمیان ہے۔ یہ رشتہ ربط کا بھی ہے اور تضاد کا بھی یعنی سبز، سرخ اور زرد ایک رشتے میں گندھے ہوئے ہیں لیکن یہ تینوں رنگ ایک دوسرے سے تضاد میں بھی ہیں۔ ٹریفک کے ان تین رنگوں میں جو رشتہ ہے اور ان رشتوں کی تنظیم کا جو فارم ہے وہ ساخت (Structure) کہلاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ رنگوں کے معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جس میں وہ واقع ہیں ورنہ کوئی رنگ فی نفسہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس سے ثابت ہوا کہ نشان اور اس کے معنی کا رشتہ (Arbitrary) یعنی بلاجواز ہوتا ہے۔ یعنی نشان فی نفسہ کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ جامع نظام میں رشتوں کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے۔

ساختیات کے بنیادی اصول سوسئیر سے ماخوذ ہیں۔ سوسیئر سوئٹزرلینڈ کا رہنے والا تھا۔ اس نے اپنی زندگی کے آخری پانچ چھے برسوں میں ۱۹۰٦ء سے ۱۹۱۱ء تک لسانیات پر جنیوا یونیورسٹی میں لیکچر دیے جو اس کی موت کے دو برس بعد اس کے شاگردوں نے شائع کیے۔ اس کتاب کا نام Cours De Linguistic Generale ہے۔

ہم اپنی تمام سرگرمیوں کا ادراک نشان سازی (Sign making)

کے ذریعے کرتے ہیں چاہے یہ نشانات لفظوں کی صورت میں ہوں یا کسی اور صورت میں۔ اگر ثقافت میں اس سے ترسیل یا ابلاغ کا کام لیا جا رہا ہے تو یہ نشان ہے، مثلاً گلدستے یا گجرے کے پھول یا ہار، کنگن وغیرہ یہ گجرے، پھول یا ہار ثقافتی طور پر ایک خاص معنی رکھتے ہیں۔ اسی طرح زبان بھی نشان سازی کا ایک مظہر ہے۔ ادب اس مظہر کا مظہر ہے۔ اب سوسیئر کی دو اہم اصطلاحات آتی ہیں لانگ Langue اور پیرول Parole لانگ سے اس کی مراد کسی زبان کا تجریدی نظام ہے اور پیرول سے اس کی مراد بولی جانے والی زبان ہے۔ لانگ زبان کا نظام محض ہے، زبان کے اصول و ضوابط کا غیر شخصی تصوّر جو زبان کے ہر استعمال کا سرچشمہ ہے جب کہ پیرول زبان کے واقعی استعمال کو کہتے ہیں۔ پیرول روزمرہ کے تکلم میں ظاہر ہوتا ہے اور زبان کے کل تجریدی نظام سے ماخوذ ہوتا ہے۔

سوسیئر کہتا ہے کہ زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام نہیں ہے جس کا بنیادی مقصد اشیاء کو نام دینا ہے۔ زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں اس لیے کہ لفظ رشتوں کے جامع نظام کا حصّہ ہیں۔ زبان کا نظام اپنے تفریقی رشتوں کی وجہ سے کارگر ہوتا ہے جو باہم مربوط بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔

ادب کے سلسلے میں ساختیات نے بہت سے عام مفروضات کو نقصان پہنچایا ہے مثلاً سینکڑوں برس سے ہمارے یہاں یہ خیال چلا آ رہا ہے کہ ادب مصنّف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ ہوتا ہے یا ادب اظہارِ ذات ہے یا مَتن مصنّف کی تخلیق ہوتا ہے یا ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ ساختیات ان میں سے کسی بات کو اس طرح تسلیم نہیں کرتی۔ ساختیات کا مشہور نقاد رولاں بارت یہ کہتا ہے کہ مصنّف صرف یہ کرتا ہے کہ وہ پہلے سے موجود لسانی خزانوں کو کھنگالتا ہے اور جو روایت چلی آ رہی ہے اس کو نئی شکل دیتا ہے۔ مصنّف پہلے سے موجود روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید نگاروں

میں روسی ہئیت پسند بھی شامل ہیں۔ ساختیات نے نئی تنقید کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دیا ہے۔

ساختیات کا مشہور نقاد رولاں بارت یہ کہتا ہے کہ ادب وہ ہے جو وہ واقعی ہے یعنی معنی پیدا کرنے کا وہ نظام جو متن اور قرأت کے عمل کے عمل در عمل سے وجود میں آتا ہے اور جس کا منصب پہلے سے طے شدہ معنی کو قاری تک پہنچانا نہیں ہے۔ ساختیات نہ صرف نئی تنقید کو رد کرتی ہے بلکہ ان تمام نظریوں کو بھی رد کرتی ہے جو مصنّف کی ذات پر زور دیتے ہیں۔ یا جو موضوعیت Subjectivity کا شکار ہیں۔

ساختیات تمام بوژوا فلسفوں کی مخالف ہے کیوں کہ یہ فلسفے انفرادیت پسندی سے عبارت ہیں۔ لاکاں کا خیال ہے کہ ایغو Ego صرف زبان کے علامتی نظام میں قائم ہے اور یہ ایک فرضی تشکیل Construct ہے پھر فرد یہ سمجھنے لگتا ہے کہ وہ کسی مستقل یا محکم تشخص کی اساس رکھتا ہے جب کہ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔

# سُنہری زمین پر روشنی کا ایک پھول

آئیے اردو شاعری کی اجتماعی فضا میں ایک انفرادی سوچ کے شاعر سے ملاقات کریں اس کی انفرادی سوچ اسلام کی زمانی اور مکانی حکایت سے ایک گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ اس دیوار پر گھڑی نصب ہے اس میں منفرد سوچ اور منفرد احساس سوئیوں کی طرح حرکت پذیر ہے اور اس کے ڈائل پر سمرقند و بخارا کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اظہار الحق نے قرطبہ میں آنکھ کھولی ہے اسلامی لشکروں میں جوان ہوا ہے اور اس کے سخنِ تازہ میں اس کے آباء کی روح اپنی لازمانیت کا اعلان کرنا چاہتی ہے۔

لیکن یہ تاریخی شعور حکایتِ پارینہ کا شعور نہیں ہے۔ ہند آریائی شاعری کی روایت بھٹک کر کہیں اور ضرور جا رہی ہے لیکن اس کا سفر پاکیزگی کی طرف ہے اس کے مصرعے بھٹک کر دُور نہیں جا سکتے کیوں کہ ان کی منزل دانش، آگہی، شجاعت اور پری زادوں سے محبت ہے اس کے سواروں کے ہاتھوں میں مشعلیں ہیں ساز نہیں مزامیر نہیں۔ راں بو کا خیال تھا کہ اگر کوئی سمجھتا ہے کہ وہ شاعر ہے تو یہ ایسا ہی ہے جیسے جنگل یہ سمجھے کہ وہ وائلن ہے۔ موسیقی اور شاعری کا ساتھ دو ستاروں کا ایک ساتھ چمکنا ہے لیکن ایسے دو ستارے جو ایک ہو گئے ہوں۔ اظہار الحق کے یہاں آگ اور شاعری کا ساتھ ہے، آگ، آنچ اور نُور اور اس آگ سے روشن شاعری۔

یہاں شاعری کی روایتی فضا نہیں ہے۔ روایتی شاعری سے اس کا

انحراف اسے ایک ایسی فضا میں لے آتا ہے جس میں بہشتی نہر کا پانی ہے، بادشاہ اور وزیر ہیں، غلام گردشیں، سر بریدہ سوار، شہر پناہ، قلعہ، لشکر، مشکیزہ و خور جبین اور غیب کے سوار۔

سرِشام کیسا نظارہ تھا مرے باغ میں
ترے ساتھ ایک ستارہ تھا مرے باغ میں
ترا بے کنار بہشت جانے کہاں پہ تھا
مگر اس کا ایک کنارہ تھا مرے باغ میں

اس کے کلام میں طالع آزماؤں کا رُخ بخارا کی طرف ہے۔ عشاق کے سارے قافلے بخارا کی طرف جا رہے ہیں، مہ لقاؤں کا رُخ بھی بخارا کی طرف ہے، مدینے کی ہوا کا رخ بھی بخارا کی طرف ہے۔ اس کی زبان پر کوفہ و بغداد اور بصرہ کا ذکر اس کی شاعری میں جان ڈال دیتا ہے اور محبت اس کی آنکھیں بند کر دیتی ہے۔

محبت بھی اصحابِ کہف کے غار میں سُلا دیتی ہے، مذہبی اساطیر کو بھی اظہار الحق عشق کی حکایت میں، محبت کے قصّے میں تبدیل کر دیتا ہے، یہاں اصحابِ کہف ہی نہیں ثمود و عاد کے قصّے بھی ہیں، بابل کی فضا بھی ہے جادو بھی ہیں اور ثمرقند کا شہر بھی۔

انگور کی شاخ اور سُرخ شہتوت کا رس اور جنّت کی سیر کے باوجود۔

دو حرف لکھ کے ڈال دیا کر کہ ہو سکے
ان ہجر کے اندھیروں میں تھوڑی سی روشنی

روشنی اور مزید روشنی کی آواز اس کی رُوح میں گونجتی رہتی ہے، لیکن ماضی کے Nostalgia سے نکل کر بابل کے میناروں سے آگے جا کر اسے کچھ گیت اور نغمے اور لکھنے ہیں، پریزادوں سے آگے پریزادوں کی خاطر۔

اب سوال یہ ہے کہ اظہار الحق نے اپنے عہد کے مسائل اور سماجی شعور کی ذمہ داریوں کو کہاں تک قبول کیا ہے۔ اس کی غزلوں میں تو ایک مخصوص علامتی فضا ہے لیکن نثری نظموں میں یہی علامتی فضا زمین پر آ گئی ہے کسی نے سچ کہا ہے کہ اچھی شاعری میں نثر اور اچھی نثر میں شاعری چھپی ہوتی ہے۔

فقر، درویشی اور اسلام کا (Dynamism) اظہار الحق کا آئیڈیل ہیں۔

اپنی مِلّت سے گہرے ربط کے باوجود اس کا ربط پریزادوں سے ہے اور یہ بہت گہرا تعلق ہے۔

بس ایک رات مرے گھر میں چاند اُترا تھا
پھر اس کے بعد وہی میں وہی اندھیرا تھا

اظہار الحق نے پریزادوں کا نقشہ کہیں نہیں کھینچا کہ شاعری میں پریزادوں کی تصویر نہیں ہوتی ان کا اصل وجود اپنے آپ کو منکشف کرتا ہے کیوں کہ شاعری احساس اور خیال سے پیدا ہوتی ہے شکلوں اور لوگوں سے نہیں اور شاعر کا اسلوب بھی موضوع کے ساتھ ساتھ چلتا ہے جیسے چھاؤں درختوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ اس کے یہاں اسلامی تاریخ کا احساس اور اردو زبان ایک ہو گئی ہے، ہر اچھا شعر ایک نیا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے اور ہر استعارے میں کوئی نہ کوئی حقیقت چھپی ہوتی ہے اس کی شاعری میں اسلامی تاریخ کا لشکر، جلوس، جشن اور نوحہ ملتا ہے۔ شاعری سے دہقانی روح جاگ اٹھتی ہے یا شہری احساس بول پڑتا ہے یا پھر کائنات کے اسرار کو بیان کرنے والی روح شاعر کی روح سے مل کر ایک ہو جاتی ہے۔ اظہار الحق کے یہاں اس میں اسلامی تاریخ کے مصوّر اوراق نہیں ملیں گے بلکہ اسلامی تاریخ کے عمومی جوہر کو دوبارہ تخلیق کر کے دکھایا گیا ہے کہ یہی شاعری کا منصب ہے۔

تو لیجیے پریزاد آپ کے سامنے ہے۔

خوبصورت شاعری کا ایک مجموعہ روشنی کا ایک پھول .......

# کپاس کا ایک پھول جس میں آگ روشن ہے

فاطمہ حسن کا پہلا شعری مجموعہ بہتے ہوئے پھول تھا۔ اب دوسرا شعری مجموعہ بھی آگیا ہے۔ میں تھوڑی دیر کے لیے اگر آپ سے فاطمہ حسن کی شاعری پر گفتگو کروں تو شاید آپ بُرا نہ مانیں یہ موقعہ مجھے ایک تو اُردو شاعری سے لگاؤ کے باعث ملا ہے اور کچھ فاطمہ حسن سے احساس رفاقت کے باعث۔ سقوط ڈھاکہ کے بعد فاطمہ حسن جب کراچی آئیں تو پہلے پہل جن لوگوں سے ان کی ملاقات ہوئی میں بھی ان میں تھا۔ فاطمہ بنگال سے آرٹ اور خوبصورتی کی جو لہریں لائی تھیں وہ ان کے پہلے شعری مجموعہ کی صورت میں ظاہر ہوئیں۔ ان میں ہلکی ہلکی غنائیت اور رومانویت کی لہریں اس طرح نظر آتی ہیں جیسے برہم پترا کے پانی میں لڑکیوں کے چہرے نظر آتے ہیں۔ یہ شاعری ظاہر ہے محبت کے رومانوی تجربے کے بغیر نہیں پیدا ہو سکتی لیکن اس رومانوی محبت کا اندازہ تو آپ کو بھی فاطمہ حسن کی شاعری سے اسی طرح ہو سکتا ہے جیسے مجھے ہوا ہے۔ اپنے پہلے شعری مجموعہ میں فاطمہ حسن نے لکھا تھا کہ فاصلے صرف آنکھیں ہیں یا ہونٹ۔ یہ عجیب بات فاطمہ نے لکھی ہے کیوں کہ قربت کا باعث بھی آنکھیں ہوتی ہیں یا ہونٹ۔ ہماری آنکھیں ہی ہمیں اپنے محبوب سے ملاتی ہیں اور ہمارے ہونٹ ہی ہمارے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ کہیں کہیں تو فاطمہ حسن کے یہاں ایسی نظمیں اور ایسے شعر آجاتے ہیں کہ بعض اوقات ناصر کاظمی کے شعر یاد آنے لگتے ہیں۔

یاد آنے لگتے ہیں۔

میر صاحب کے یہاں ہونٹ خوبصورتی کی علامت ہیں۔ فاطمہ حسن کے یہاں یہی ہونٹ محبت کے اظہار کی علامت ہیں۔ نوجوان اور ناپختہ محبت کے لیے ہونٹ محبت کا اظہار ہی ہو سکتے ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ فاطمہ حسن نے کبھی غالب یا فرائڈ کی جنسی محبت کے آئینے میں ہونٹوں کو نہیں دیکھا۔ ہونٹ ہی نہیں آنکھیں بھی فاطمہ حسن کی شاعری میں ہر جگہ جیتی جاگتی نظر آتی ہیں۔ آنکھیں اس کے وجود اور اس کی محبت کی علامت بن گئی ہیں کیوں کہ اس کی شاعری میں محبت ہی اس کا وجود ہے چنانچہ اس نے "بہتے ہوئے پھول" میں لکھا تھا۔

اِک خط ایسا لکھوں
جس کو پڑھتے ہوئے
زندگی بیت جائے
سوچتی ہوں کہ میں
اپنی آنکھیں اُسے
کس طرح بھیج دوں

.اب دیکھیے آنکھوں اور روشنی کا کتنا گہرا تعلق ہے یہاں میں آپ کو یہ بتاتا چلوں کہ فاطمہ حسن نے خوبصورت کہانیاں بھی لکھی ہیں لیکن یہ کہانیاں وہ اپنے آپ کو سناتی رہتی ہیں ایسی ہی ایک کہانی اُنھوں نے اپنی ایک نظم میں بھی لکھی ہے۔

اس کہانی میں روشنی کے تعلق سے فاطمہ حسن نے اندھیرے کی طرف بڑے شاعرانہ انداز میں اشارہ کیا ہے۔ دیکھیے اس نظم میں وہ حقیقت پسندی کا انداز نہیں ہے جو ہمیں اپنے عہد کی کہانیوں میں ملتا ہے بلکہ اس میں وہ ایمائیت ہے جو شاعرانہ دنیا کی طرف لے جاتی ہے تضادات کا احساس انسان کے

فلسفیانہ احساس کا بھی حصہ ہے اور شاعرانہ احساس کا بھی۔ مثلاً آپ نے سنا ہوگا کہ افلاطون دو متضاد حقیقتوں میں یقین رکھتا تھا۔ ایک حواس کی دنیا اور ایک عقل کی دنیا جسے خیال یا اعیان کی دنیا کہا جاتا ہے وہ حواس کی دنیا کو تغیّر اور تبدیلی کی آماجگاہ سمجھتا تھا اور خیال کی دنیا کو جو ابدی اور دائم ہے۔ اس میں کبھی تبدیلی نہیں ہوتی دراصل یہ دو خیالات کا سنگم تھا ایک تو ہیراکلیٹس کا خیال کہ دنیا میں ہر لمحہ تبدیلی ہو رہی ہے اور دوسرے Parmenides کا خیال کہ دنیا ازلی و ابدی ہے اس میں تبدیلی نام کی کوئی چیز نہیں یہ ایک سکوت پذیر دنیا ہے۔ افلاطون کے یہاں یہ افکار بلکہ متضاد افکار مل گئے ہیں اور یہی اُس کی بنیادی بصیرت ہے جس کا اظہار اس نے اپنی غار کی تشبیہ میں کیا ہے۔ (جس میں مظاہر حقیقت کا سلسلہ دکھایا گیا ہے) تضادات کا یہ احساس سقراط کی جدلیات سے ہیگل کی جدلیات تک ملے گا۔ شاعری میں تو آپ جانتے ہی ہیں کہ کائنات اور زندگی کا تضاد، بلکہ حقیقت کے متضاد روپ علامتوں، تشبیہوں اور استعاروں میں نظر آتے ہیں مثلاً یہی روشنی اور اندھیرے کا تضاد جو آپ نے فاطمہ حسن کی شاعری میں دیکھا

کیا کہوں اس سے کہ جو بات سمجھتا ہی نہیں
وہ تو ملنے کو ملاقات سمجھتا ہی نہیں

تضاد کا یہی احساس جو اس کی غزلوں کا بنیادی تار و پود ہے اس کی نظموں کا موضوع بھی ہے مثلاً یہ نظم:

رات یہ میں نے
خواب میں دیکھا
تم تنہا ہو
سارا دن
میں بھیڑ میں تھی اور رہی اکیلی

آنکھوں کا ایک اور روپ مجھے اس کی شاعری میں نظر آیا ہے۔ یہی آنکھیں اس کا وجود بھی ہیں اور یہی آنکھیں اس کے وجود کی نگراں بھی۔ اس کے وجود کی محافظ آنکھیں محبت کرنے والے کی آنکھیں محبوب کی قید بھی بن جاتی ہیں۔

فاطمہ کی شاعری میں محبت کی اَن گنت کیفیتیں ملیں گی۔ اس کے یہاں آپ کو محبت کی فضاؤں میں اُڑتا ہوا وژن اور محبت بھرے خیالات کو اسیر کرتی ہوئی شاعری ملے گی پھر بازی جیتنے اور ہارنے کی باتیں بھی آپ کو فاطمہ کی شاعری میں سنائی دیں گی۔

بودلیر نے تو یہ کہا ہے کہ زندگی میں بس ایک ہی دلکشی ہے اور وہ یہ کہ زندگی بھی ایک جوا ہے یعنی زندگی کی دلکشی ایک جوے کی دلکشی ہے لیکن یہ دلکشی اسی وقت تک ہے جب تک ہم اس کے جیتنے اور ہارنے سے بے نیاز ہوں۔

فاطمہ کی شاعری میں تضادات کا انکشاف ہے جو خوبصورت علامتوں اور استعاروں میں ہوا ہے۔

گہری ہوتی شام
لان کی خالی کرسیاں
اور ادھوری لڑکیاں

ادھوری لڑکیاں اور خالی کرسیاں ایسے امیج ہیں جو ضخیم جلدوں پر بھاری ہیں۔ ایسی ہی شاعری سے ظاہر ہوتا ہے کہ امیجز میں معانی اتنے رچے بسے ہوتے ہیں جتنے درخت کے تازہ پھلوں میں رس اور سچی فکر بھی اتنی ہی شاعرانہ ہوتی ہے جتنی خود شاعری۔ ہائیڈیگر غلط نہیں کہتا کہ یہ شاعری ہے جو ہستی اور وجود کو آشکار کرتی ہے۔ ہر نسل شاعری میں اپنے وجود کے احساس کو اپنے لہجہ اور اپنی علامتوں میں ظاہر کرتی ہے۔ شاعری میں نہ صرف یہ کہ ہر نسل کا احساس ظاہر ہوتا ہے بلکہ ہر شاعر کا اپنا منفرد احساس اس کی شاعری میں بولتا ہے۔ فاطمہ حسن بالکل مختلف مزاج کی شاعرہ ہے اس کے یہاں وہ کرافٹ نظر نہیں آتا جو

آخر کار اچھے سے اچھے شاعر کو لے ڈوبتا ہے۔ کرافٹ دراصل ایسی شاعری میں ہوتا ہے جس میں مقدس یا غیر مقدس کسی قسم کی دیوانگی نہیں ہوتی، کرافٹ کی شاعری میں شخصیت سے فرار تو ہوتا ہے جذبات کی تہذیب نہیں ہوتی بلکہ جذبات ہی نہیں ہوتے صرف دماغ ہوتا ہے اور وہ بھی کسی چراغ یا خورشید کی طرح جلتا ہوا دماغ نہیں جس سے شعاعیں پھوٹ رہی ہوں بلکہ بجھا ہوا چراغ جو عروض کے طاق پر رکھا ہو۔

فاطمہ کا دل روشن ہے اور اس کے دل کی یہی روشنی اس کے کلام سے پھوٹتی ہے۔

اس کے یہاں ہونٹ محبت کے اظہار کی علامت ہیں۔ بوسوں کی علامت نہیں۔ حالانکہ ہماری اردو شاعری میں یہ علامت بہت استعمال ہوئی ہے اور فرائڈ بھی اسے جنسی لذت کا علاقہ قرار دیتا ہے۔

میں آپ کو فاطمہ کی شاعری کی کسی ایک تعبیر میں بند کرنا نہیں چاہتا اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ فاطمہ حسن کی شاعری کے بارے میں میرا کیا تاثر ہے تو میں کہوں گا "کپاس کا ایک پھول جس میں آگ روشن ہے۔

# طلسم ہوشربا

طلسم ہوشربا کا نام سنتے ہی ہم لوگ ایک دوسرے کو حیرت سے تکنے لگتے ہیں سوچنے لگتے ہیں کہ لوگوں کو اتنی فرصت کہاں تھی کہ وہ داستان پڑھتے اور یہ ہمارے انتظار حسین یہ تو داستانوں کی داستانیں پیے بیٹھے ہیں کیا ہمارا تعلق اس کلچر سے نہیں کہ ہم کنگ آرتھر کے قصے تو جانتے ہیں کنٹر بری ٹیلز سے واقف ہیں لیکن نہیں واقف ہیں تو اپنی داستانوں سے اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے برطانوی سامراج کے قائم ہونے کے بعد آنکھ کھولی ہے اب ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازم ہمارے ڈپٹی کمشنر بن چکے ہیں اب کمپنی کا چھوٹا سا افسر ہمارا حاکم بن بیٹھا ہے۔ ہم خواب بھی اس کی مرضی کے بغیر نہیں دیکھ سکتے۔ یہ داستانیں جنہیں آج ہم بھلائے بیٹھے ہیں ہمارے کلچر کا ایک اہم حصّہ تھیں یہ کہانیاں ہمارے جذبہ اسلامی کی آواز تھیں۔ یہ داستانیں تاریخی ناول نہیں تھیں عبدالحلیم شرر کا قصّہ ملک عبدالعزیز اور ورجینا کا معاملہ نہیں تھیں۔ ذرا لائبریری تو دیکھیے، رام پور، دلی، لکھنؤ اور کلکتہ کے کتب خانوں میں طویل داستانیں ملیں گی۔ بعض تو ایسی ہیں کہ اب تک شائع نہیں ہوئیں۔ ان داستانوں کے مصنفوں کو ان کی اشاعت اور طباعت کی آرزو ہی رہ گئی۔ ویسے داستانوں کے آخری زمانے میں میر باقر علی داستان گو خود ایک لیجنڈ بن گئے تھے۔ منظوم داستانوں کو چھوڑیے اب پریم پچیسی، رانی کیتکی، جاتک کہانیاں، نوطرز مرصع، الف لیلیٰ، فسانہ عجائب، باغ و بہار، آرائش محل، طوطا کہانی، داستان

امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا پڑھنے والے کتنے ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے ڈائریکٹر یہ چاہتے تھے کہ ہمارے داستان گو اور کہانی کہنے والے ایسی کہانی لکھیں جسے پڑھ کر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازم تجارت کرنے میں اور ہندوستان میں بود و باش اختیار میں آسانی محسوس کریں بلکہ اردو یا ہندوستانی سیکھ جائیں تاکہ ملکہ وکٹوریہ کے آدمیوں کو جو فرنگی تھے ہمارے استحصال میں آسانی ہو چنانچہ انہی کی خواہش کے مطابق آسان اردو میں باغ و بہار جیسی داستانیں لکھی گئیں لیکن تخیل کا جو زور ان داستانوں میں تھا اس کی ضرورت ہماری زندگی میں بہت کم رہ گئی تھی چنانچہ ٹرین اور ہوائی جہاز اور موٹر کاروں کی آمد کے بعد مصنف اونٹوں پر بیٹھ کر یا سانڈنیوں پر سوار ہو کر یا شہسواری کرتے ہوئے کتنے کوس سفر کر سکتے تھے اب تو غالب نے بھی کلکتہ جا کر دخانی کشتیاں دیکھ لی تھیں چنانچہ زندگی خیالی افسانوں سے نکل کر واقعیت کی طرف آ گئی۔ تصوّر حقیقت ہی بدل گیا اب تخیّل کی جگہ خیالی اڑن کھٹولوں اور عمرو عیار کی زنبیل کی جگہ ٹھوس مادی حقیقتوں نے لے لی تھی۔

پہلے تو یہ حال تھا کہ داستان گو اپنی بیگم کے علاوہ کسی سے جنگ کا تجربہ نہیں رکھتے تھے اور لاکھوں سپاہیوں اور لشکر کفار کو منٹوں میں مار دیتے تھے اب بیان کرنے کے لیے سچ مچ کا تجربہ چاہیے۔ پہلے میدان جنگ فرضی ہوا کرتے تھے اب سچ مچ کے میدان جنگ سامنے آ گئے۔ داستانوں میں راتیں اصلیت سے دور اور بعض اوقات مضحکہ خیز ہوتی تھیں اب افسانہ صرف افسانہ نہیں تھا بلکہ عقل کے مطابق ایک صورت حال تھی چنانچہ اب کہانی محض جذبات اور تخیّل کا پلندہ نہیں بلکہ عقلی اور فکری بنیاد بھی تلاش کر رہی تھی۔

منشی پریم چند نے محسوس کیا کہ افسانے اور کہانی میں تخیّل کے ساتھ ساتھ مشاہدہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے (۱۹۳۶ء میں) کہ ہم نے لارنس کے ایک ناول میں پڑھا تھا کہ ایک حسین عورت معاشقے کے دوران

یکایک ایک لمحے کے لیے اپنے کمرے میں چلی جاتی اور اس مکالے اور کیفیت کو جو اس پر گزرتی تھی قلم بند کر لیتی تھی۔ منشی پریم چند کہتے ہیں کہ اس خاتون میں قوت مشاہدہ ہوتی تو یہ سارا واقعہ اس کے دل پر نقش ہو جاتا اسے اس طرح کمرے میں جا کر قلم بند کرنے کی ضرورت نہ ہوتی یعنی منشی پریم چند افسانہ یا کہانی کے لیے مشاہدہ کو بہت اہم قرار دیتے تھے پھر جس بات پر وہ زور دیتے تھے وہ یہ تھا کہ افسانہ کا سارا جادو محض اس امر پر مبنی ہے کہ وہ قاری کو افسانہ نہ معلوم ہو بلکہ واقعہ معلوم ہو۔ داستانوں کا حال یہ ہے کہ اگر انھیں واقعاتؔ سے منسوب کریں تو وہ بھی ایسے واقعات ہوں جو صرف خواب میں پیش آ سکتے ہیں۔ داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدیں اور ہوشربا کی بھی آٹھ جلدیں ہیں۔ ان میں ساری توجہ خیالی باتوں پر ہے اسباب و علل کا ایسا قانون ہے جو صرف خوابوں میں رونما ہو سکتا ہے بیداری میں نہیں۔ حقیقت کی بجائے سارا کھیل تخیل کا ہوتا ہے۔

داستانوں کی زندگی اور داستان گو حضرات کا تخیل خواب کی دنیا تخلیق کرتا ہے کہیں کہیں انداز بیان میں نیاپن اور خوبصورتی بھی ہوتی ہے لیکن جادو، چالاکی، عاشقی اور مہم جوئی مل کر ایک طلسماتی دنیا پیش کرتے ہیں۔ یہ طلم ہوشربا اسلام کی جنگ کا ایک نقشہ بھی ہے ایک طرف امیر حمزہ صاحب قران ہیں جو اسلامی لشکر کے سپہ سالار ہیں اور دوسری طرف بادشاہ سعید باختری جو لقا کے نام سے مشہور ہے اور خدائی کا دعویدار ہے۔

امیر حمزہ کی جنگ جادوگروں کے بادشاہ افراسیاب سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے جادو کے زور سے شہزادہ بدیع الزماں کو گرفتار کر لیتا ہے اب امیر حمزہ صاحب قران یہ چاہتا ہے کہ افراسیاب کو شکست دے کر طلسم ہوشربا کو فتح کر لے اس کشاکش کے محور پر ساری داستان گھومتی رہتی ہے اس کشاکش میں طرح طرح کے قصے ہوتے ہیں یہ دراصل خیر و شر کے درمیان ایک معرکہ ہے۔ امیر حمزہ کی فوج ایک

طرف اور لقا کی فوج دوسری طرف امیر حمزہ کو جو حربے بزرگوں سے ملے ہیں ان میں اسم اعظم اور حرز ہیکل ہیں جن پر جادو اثر نہیں کرتا۔ شہزادہ بدیع الزماں امیر حمزہ کا دست راست ہے جادو کے مقابلہ کے لیے اسلامی لشکر کے پاس صرف عیاری ہے۔ یہ ایک طرح کا خفیہ محکمہ ہے جس کے ارکان عیار کہلاتے ہیں۔ عیاری کے اس محکمہ کا بانی عمرو عیار ہے۔ یہ عیار جس طرح کا روپ چاہے دھار لیتے ہیں عورتوں کی شکل بنالیتے ہیں اور اپنی اداؤں سے جادوگروں کا شکار کرتے ہیں کبھی پیرزال بن جاتے ہیں کبھی خدمت گار، کبھی کمسن لڑکے غرض جس روپ میں چاہیں آسکتے ہیں۔ بزرگوں نے زنبیل، گلیم، جال الیاسی، کمند آصفی اور دیوجامہ عطا کر رکھا ہے۔ طلسم ہوشربا میں تین قسم کے کلچر آپس میں ملتے ہیں ایک عرب کلچر جس کا نمائندہ امیر حمزہ ہے، افراسیاب اور نوشیرواں کے وزیرزادوں کا تعلق ایران سے ہے اور نوکر چاکر، باغبان اور مالی وغیرہ ہندوستان کے نمائندہ ہیں۔

تو یہ تینوں کلچر انگریزوں کی آمد سے پہلے کے کلچر ہیں۔ انگریزوں کی آمد کے بعد جو کلچر اس ذیلی براعظم میں سامنے آتا ہے اس کی بنیاد حقیقت پرستی پر ہے۔ اس کا اظہار کہانیوں اور ناولوں میں ہوتا ہے۔ منشی پریم چند کی کہانیوں سے ایک نئے شعور کا اظہار ہوتا ہے جو شعور آپ کو طلسم ہوشربا اور داستان امیر حمزہ میں نہیں ملے گا۔ پریم چند کہتے ہیں کہ انسان نیک ہے نہ بد وہ نظام تمدن کا کھلونا ہے۔ جس نظام میں سارا اختیار مٹھی بھر انسانوں کے ہاتھ میں ہے۔ جہاں دولت ہی انسانی زندگی کی سب سے قیمتی چیز ہے جہاں مذہب کا وجود صرف فرقہ بندی اور دل آزاری کے لیے ہے جہاں سب سے کامیاب انسان وہی سمجھا جاتا ہے جو زیادہ دولت چھوڑ کر مر جائے وہ اس کا ذمہ دار انفرادیت کو سمجھتے ہیں۔ یہی انسانی تہذیب کا کوڑھ ہے وہ تمام اسباب جن سے انفرادیت کو قوت ملتی ہے اور حرص پاؤں پھیلاتی ہے ہوس جائیدادیں پیدا کرتی ہے (اور

اس مقصد کی تکمیل کے لیے ایسا کوئی حرام کام نہیں ہے جو انسان نہ کرتا ہو) ان کا ازالہ کرنا ادب کا فرض ہے۔

اب اگر یہ سوال کیا جائے کہ ادب میں یہ حقیقت پسندی یہ واقعیت کیسے آئی تو اس کا بہت اچھا جواب ڈاکٹر منیرالدّین احمد نے اپنی کتاب "آدمی جس نے اپنے آپ کو بھلا دیا" کے دیباچہ میں دیا ہے۔ منیرالدّین احمد کی یہ کتاب ان جرمن کہانیوں پر مشتمل ہے جن کا ترجمہ اور انتخاب دونوں انھوں نے کیا ہے وہ کہتے ہیں کہ جرمن زبان میں ناول کی اہمیت اٹھارویں اور انیسویں صدی میں اپنے نقطۂ عروج پر تھی اسی زمانے میں جرمنی کے ادب میں داستان (Erxahlung) نے بھی جنم لیا اور یہی داستان جرمن ادب کا امتیازی نشان بن گئی کیوں کہ جرمنی کے علاوہ دوسری یورپی زبانوں میں داستان موجود ہے ہی نہیں اور اگر ہے بھی تو اس میں اور ناول میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ڈاکٹر منیرالدّین احمد نے اس سلسلے میں گوئٹے کا حوالہ دیا ہے اور یہ کہا ہے کہ گوئٹے یہ کہتا ہے کہ:

> "جرمنی میں بہت سی تحریریں ناول (Novelle) کے نام سے پیش کی جاتی ہیں جو دراصل داستانیں ہیں یا ان کا کوئی دوسرا نام دیا جانا چاہیے۔"

حیرت ناک بات یہ ہے کہ جرمن زبان میں افسانہ کو بھی داستان ہی کہا گیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر منیرالدّین احمد کی رائے بہت صائب ہے وہ کہتے ہیں:

> "داستان کا میدان دراصل ناول اور مختصر کہانی کے درمیان سمجھا جاتا ہے۔ ناول میں واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں اور ان کا رخ ایک مرکزی نقطے کی طرف ہوتا ہے اس کے مقابلے میں داستان میں واقعات پارہ پارہ ہوتے ہیں جن میں آپس کا ربط بے حد ڈھیلا بلکہ اکثر نہ ہونے

> کے برابر ہوتا ہے۔ یہاں پر کرداروں کو دھیرے دھیرے پیش کیا جاتا ہے اور ان کی شخصیت کو آشکار کرنے میں طوالت سے کام لیا جاتا ہے۔ عام طور سے داستان میں اختصار کے مقابلے میں طول طویل بیانیہ تحریر کو ترجیح دی جاتی ہے۔ البتہ دونوں صفوں میں جگہ اور وقت کے تعین کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔"

آگے چل کر ڈاکٹر منیر الدّین احمد نے جرمن ادب کے سلسلے میں ایک اور اہم بات کہی ہے وہ کہتے ہیں:

> "جہاں جرمن افسانے کو ناول (Novelle) سے علیحدہ تشخص پیدا کرنے میں بہت جلد کامیابی ہوئی وہیں پر اسے داستان سے الگ مقام بنانے میں بہت وقت لگ گیا۔ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک اس پر داستان گو ادیبوں کا تسلط رہا۔ چنانچہ تھامس مان کے افسانے داستانوں کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ انیسویں صدی کا داستان گو اپنے آپ کو خالق کی جگہ سمجھتا تھا۔ چنانچہ اپنی کہانیوں میں ایک نئی دنیا تخلیق کرنے کو اہمیت دیتا تھا۔ اس کی پوری پوری کوشش ہوتی تھی کہ اس دنیا کی تمام جزئیات پر اس کا قابو قائم رہے۔ کرداروں کی زندگی کے ساتھ وہ حسب مرضی کھیلتا تھا (چونکہ وہ ان کا خالق تھا اس لیے وہ ان کی زندگی کے ہر پہلو سے واقف تھا۔)"

# طلسم ہوشربا جدید

راوی طلسم نگار کا بیان ہے کہ ملکہ بہار نے کاغذ کا ایک تختہ اپنی جھولی سے نکال کر ایک طلسم لکھا جس سے کاغذ کا یہ تختہ ایک لہلہاتا باغ بن گیا اس میں طرح طرح کے درخت لگے تھے، محل اور ایوان سجے تھے ایسے ایسے شر کہ آنکھیں حیرت سے دیکھتی تھیں۔ کوئی وحشت گرد ادھر آ نہیں سکتا تھا۔ کوئی دیوانہ مرد شب خون لگا نہیں سکتا تھا ہر طرف ایک بغداد، ایک دمشق، ایک صفاہان کا عالم تھا۔

ملکہ بہار اپنے طاؤس پر سوار اس باغ کے اندر چلی جارہی تھی۔ اسے دیکھ کر مہ رخ اور اس کے تمام لشکری اس باغ کی طرف روانہ ہوئے۔ باغ کے اندر بلور کا ایک چبوترا تھا جو یہ لگتا تھا کہ بلور کا نہیں بلکہ نور کا بنا ہوا ہے اس پر قاقم و سنجاب کا فرش بچھا تھا۔ خوبصورت لڑکیاں مثل ماہتاب جام و سبو لیے حاضر تھیں بلکہ ایک جواہر نگار کرسی پر لباس اور زیور سے آراستہ ایک چھڑی جس میں جواہر جڑے تھے ہاتھ میں لیے بیٹھی تھی سامنے گلدستہ رکھا تھا۔

مہ رخ کے ساتھ شکیل، مہ جبیں اور دلارام سب مل کر پکارے ہم سب آپ کی شمع رخسار پر پروانوں کی طرح عاشق و نثار ہیں اے ملکہ ہمیں اپنی غلامی میں سرفراز فرمائیے ملکہ نے ان کے حال زار پر ذرا بھی توجہ نہ کی اور گلدستہ اٹھا کر ان کی طرف کھینچ مارا۔ اس گلدستہ کی ایک ایک پنکھڑی بکھر گئی تب ان سب نے مل کر کہا ہم کو عمرو عیار ایک دزد مکار نے بہکایا تھا۔ آپ ہماری خطا

معاف کر دیں اور ہمیں شہنشاہ افراسیاب کے حضور لے چلیں ملکہ نے کہا اچھا آؤ
تم سب میرے پیچھے پیچھے آؤ۔ میں تمہیں شہنشاہ افراسیاب کے حضور لیے چلتی
ہوں یہ کہہ کر جست کر کے طاؤس پر سوار ہوئی اور باغ کے باہر چلی سب اس کے
پیچھے پیچھے چلے ملکہ کے جاتے ہی وہ سارا باغ غائب ہو گیا اور تھوڑی ہی دیر میں
سارے عیار وہاں آکر جمع ہو گئے۔ ان عیاروں میں ایک برق بھی تھا جس نے کہا
اگر آپ اجازت دیں تو میں عیاری کے لیے جاتا ہوں لیکن عمرو نہ مانا۔ عمرو نے
کہا کہ دیکھو یہ ساحرہ انتہائی چالاک ہے تم اس پر قابو نہ پا سکو گے اور اگر قابو پا
بھی لیا تو اسے قتل کر دو گے میں چاہتا ہوں اسے زندہ گرفتار کروں اگر تم اسے
زندہ گرفتار کر سکتے ہو اس کو اپنا مطیع و فرماں بردار بنا سکتے ہو تو بے شک جاؤ اسے
گرفتار کرو لیکن ان سب نے کہا اگر ہم اسے گرفتار کریں گے تو بے قابو ہو کر قتل
ضرور کر دیں گے۔ عمرو نے کہا تو پھر تم لوگ یہیں ٹھہرو میں جاتا ہوں عمرو عیار
نے اپنی زنبیل پر ہاتھ رکھ کر کہا یا آدم علیہ السلام خدا کے فضل سے معجزہ دکھائیے
کہ میں چودہ سالہ لڑکے کی صورت بن جاؤں۔ اس کے بعد عمرو عیار نے حضرت
اسحٰق علیہ السلام کا پیالہ نکالا جس میں آب جنت ہمیشہ بھرا رہتا ہے۔ عمرو نے
اس آب طاہر و مطہر سے اپنے سارے جسم کو تر کیا۔ پھر کیا تھا عمرو عیار کی شکل
ایک چودہ سالہ لڑکے کی دکھائی دینے لگی۔ یہ شکل مرعوب جب دکھانے کے لائق
ہوا ملکہ کی سواری سے دو کوس آگے نکل گیا ایک صحرائے پاکیزہ دیکھ کر ایک
درخت کے نیچے کھڑا ہوا آنکھیں بند کر لیں اور بند انگرکھے کے بٹن کھول دیے
ٹوپی اتار ڈالی ہاتھ کان پر رکھ کر تانیں مارنا شروع کیں اور اشعار عاشقانہ اور ہجر آمیز
مضامین کے گانے لگا اور روتا جاتا تھا ملکہ قیدیوں کو لیے چلی آتی تھی جب کوئی
آدھ کوس وہ جگہ رہ گئی جہاں یہ کھڑا گا رہا تھا اس نے یہ صدائے دلکش سنی تو
کلیجہ تھام لیا اور بے قرار ہو کر اپنے طاؤس کو اڑایا اور اسی آواز کی طرف چلی ملکہ
جیسا سحر جانتی تھی ویسی ہی رنگین مزاج تھی اور علم موسیقی بھی رکھتی تھی

غرض جب عمرو کے قریب پہنچی تو دیکھا کہ ایک طفل حسین مہ جبیں اٹھتی جوانی محبوب لاثانی درخت کی ایک شاخ پکڑے آنکھیں بند کیے گا رہا ہے مگر اس لڑکے کو اپنی دھن میں کچھ خبر نہیں ہے۔

ملکہ نے دیکھا کہ ایک لڑکا گلنار انگرکھا پہنے کھڑا ہے کمر میں تین پٹیاں لگی ہیں گوٹا پٹھا لگی ٹوپی سر پر ہے۔

ترے جواہر طرفِ کلہ کو کیا دیکھیں
ہم اوج طالع لعل و گہر کو دیکھتے ہیں

گلے میں منت کے تیرہ طوق پڑے ہیں گویا ابھی عمر کے تیرہ برس گزرے ہیں چودھواں سال ابھی پورا نہیں ہوا کہ منت کا طوق پہنایا جاتا چتونوں سے عاشق مزاجی جھلکتی ہے۔ اطلس کا پائجامہ اور پاؤں میں بھاری جوتے بھولی بھالی صورت پھول جیسے نازک رخسار، حسن و ادا میں یگانۂ روزگار۔ بند جواہر کے بندھے ہیں گلے میں خوشنما ہیکل پڑی ہے۔ ہاتھوں میں مہندی لگی ہے۔ چہرا چودھویں کا چاند ہے بلکہ وہ بھی اس کے آگے ماند ہے۔ پُر تکلف لباس سے آراستہ ہے معلوم ہوتا ہے کسی کا لاڈلا بیٹا ہے ملکہ اس کے قریب گئی اور پوچھا اے سروقامت تو کس گلشن شاداب کا نونہال ہے اس خطرناک صحرا میں کیسے کھڑا ہے۔

عمرو گانے میں محو تھا لیکن ملکہ کی آواز سن کر آنکھ کھول دی اور جب ملکہ کی شکل دیکھی تو ہاتھ باندھ کر سلام کیا اور کہا میں جانتا نہیں تھا کہ یہ جگہ آپ کی ہے لیجئے میں ابھی یہاں سے جاتا ہوں ملکہ نے سوچا شاید مجھے دیکھ کر ڈر گیا ہے اس کا رنگ زرد پڑ گیا ہے ملکہ یہ سوچ کر اپنے طاؤس پر سے کود پڑی اور عمرو کے قریب آکر کہا ڈرو نہیں ہم تمہیں ماریں گے نہیں۔ ایک خوش رنگ گلدستہ جھولی سے نکالا اور کہا یہ لوگے؟ عمرو گلدستہ دیکھ کر للچایا اور چاہا کہ ہاتھ بڑھا کر لے لے ملکہ نے اس کا یہ اشتیاق دیکھ کر گلدستہ چھپا لیا اور کہا آؤ ہمارے گلے

لگ جاؤ۔ عمرو دوڑ کر گلے سے لپٹ گیا اور بولا لاؤ مجھے گلدستہ دو ملکہ نے اس کے دونوں گالوں پر خوب پیار کیا اور کہا چل میں تجھے اپنا بیٹا بنالوں گی مگر یہ تو بتا تیرا گھر کہاں ہے۔ عمرو بولا وہ سامنے جو درخت نظر آ رہا ہے بس اسی سے ذرا آگے ہے ملکہ نے کہا چل جھوٹ نہ بول ان کا گھر ایسا قریب ہے کہ سامنے دکھائی دیتا ہے۔

یہ گفتگو ابھی جاری تھی کہ خواصیں آ گئیں۔ خواصوں کو دیکھ کر عمرو ملکہ کی گود سے کود پڑا اور بولا اب ہم چلے۔ ملکہ نے خواصوں سے کہا لڑکا تم لوگوں کو دیکھ کر ڈر رہا ہے۔ تم لوگ چلو میں ابھی آتی ہوں جب خواصیں چلی گئیں اور تنہائی ہوئی تو ملکہ نے عمرو سے کہا کیا تم اپنی باجی کو یہیں چھوڑ جاؤ گے۔ تو کیا تمھارے ساتھ چلوں اپنے گھر نہ جاؤں ملکہ نے کہا ہاں ہمارے ساتھ چلو وہاں سے ہم تمھیں اپنے گھر بھجوا دیں گے یا تمھارے ابا حضور کو بلوا کر ان سے تمھیں مانگ لیں گے۔ عمرو نے کہا اچھا ہم تمھارے ساتھ چلیں گے مگر کیا تم ہرن پکڑ کر ہمیں دو گی؟ ملکہ نے کہا ہرن لے کر کیا کرو گے عمرو نے کہا امی جان ایک دن کہہ رہی تھیں کہ جب ہم تمھاری شادی کریں گے تو ہرن کا گوشت پکائیں گے سوچا آج ہم گھر سے نکل کر جنگل آئے ہیں تو ہرن لیے چلتے ہیں امی خوش ہو کر ہمارا بیاہ کر دیں گی یہ معصومیت دیکھ کر ملکہ ہنسی اور کہا اگر تو میرا بیٹا بن جائے تو میں تجھے ایک شہزادی بیاہ کر لا دوں گی۔ تو اپنے والد ماجد کا نام بتا میں انھیں بلوا کر تجھے ان سے مانگ لیتی ہوں۔ عمرو نے کہا ہمارے والد کا نام امیہ ہے اور ہمارا نام گلرنگ ملکہ نے کہا چل میں تیرا گھر ڈھونڈوا کر تیرے والد ماجد کو بلا بھیجوں چنانچہ ملکہ نے اسے گود میں لے کر اپنے طاؤس پر بٹھا لیا اور روانہ ہو گئی۔ ملکہ پہلے ہی کئی کوس آ چکی تھی تھوڑی دیر میں لشکر میں پہنچ گئی وہاں پہنچ کر فوج کے سرداروں کو حکم دیا کہ مہ رخ کی فوج جو میرے سحر میں گرفتار ہو کر آئی ہے تم لوگ اس کا پہرا دو تاکہ یہ فوج کوئی مصیبت نہ کھڑی کرے اور کنیزوں سے کہا کہ سارا سامان عشرت مہیا کرو اور دیکھو کوئی شخص ہماری بارگاہ کے اندر

آنے نہ پائے بلکہ بارگاہ کے اطراف بھی کہیں نہ رہے۔ میں خود اپنی حفاظت کے لیے کافی ہوں۔

خواصوں نے مسند بچھائی، شراب کی کشتیاں اور خاصے کے خوان چن دیے اور سارا سامان عشرت مہیا کر کے باہر چلی گئیں۔ تب ملکہ عمرو کے ساتھ اپنی بارگاہ میں داخل ہوئی۔ فراشوں سے کہا تم بھی روشنی کر کے باہر جاؤ۔ فراشوں نے جھاڑ فانوس روشن کر دیے اور چلے گئے یہاں تک کہ بارگاہ میں صرف ملکہ اور عمرو رہ گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے رات ہو گئی۔ ملکہ نے عمرو کے لیے خاصہ اور لذیذ کھانے رکھے لیکن عمرو نے کہا میں کچھ نہیں کھاؤں گا چنانچہ کچھ کھایا نہیں صرف میوہ چکھا۔ کھانا نوش کر کے ملکہ مسند پر بیٹھی اور عمرو سے گانے کی فرمائش کی۔ عمرو نے پہلے تو بانسری نکالی اور بجانے لگا اور پھر اشعار عشق انگیز و ہجر آمیز گانے لگا۔

گانے کی آواز سے ملکہ کی بارگاہ میں تنہائی کے باوجود ایک سماں بندھ گیا جب عمرو نے گانا روک دیا تو ملکہ بے قرار ہو کر کہنے لگی مجھے کیوں گھائل کر کے تڑپتا چھوڑتے ہو ابھی کچھ اور سناؤ کہ اس جان حزیں کو تسکین ملے۔ عمرو نے کہا میرے سر میں درد ہو رہا ہے تو ملکہ نے سوچا اگر اسے شراب کا ایک پیالہ پلا دوں تو نشہ میں خوب گائے گا اس لیے ملکہ نے پیالہ بھر کے اس سے کہا لو یہ شربت پیو۔ عمر نے کہا کمال ہے جیسے ہم یہ شراب پہچانتے نہیں ہمارے گھر میں سب پیتے ہیں لائیے ہم بھی پیئیں۔ ملکہ نے جب دیکھا کہ لڑکا تو شراب سے خوب واقف ہے بلکہ پینے کا شوق بھی رکھتا ہے تو خود بہ نفس نفیس کشتی میں شراب لا کر پیش کی۔ عمر نے اپنے ایک خاص انداز میں شراب خانہ آراستہ کیا۔ گلابیوں کا گلدستہ بنایا۔ سرخ شیشے کے برابر سبز کنٹر لگایا ملکہ دیکھ کر خوش ہوئی اور سمجھی کہ یہ ضرور کسی مہذب اور باحوصلہ آدمی کا لڑکا ہے۔ الٹ پھیر کرنے میں عمرو نے بے ہوشی کی دوا شراب میں ملا دی اور کہا کہ ملکہ پیجئے۔ آپ میر مجلس ہیں۔

آپ پیئیں گی تو پھر ہم پیئیں گے ملکہ اس کی تہذیب و شائستگی پر آفریں کرنے لگی۔ عمرو نے ملکہ کو پیالہ پیش کیا ملکہ ساغر لے کر پی گئی۔ عمرو نے پھر دوسرا پیالہ پیش کیا۔ غرض ملکہ کو دو چار پیالے پلا کر خود دو پیالے ملکہ کی نگاہ بچا کر اپنے گریبان میں ڈال لیے تاکہ ملکہ یہ سمجھے کہ وہ بھی شراب پی رہا ہے پھر بانسری لے کر بجانے لگا۔ اس وقت ملکہ ایسی مست تھی کہ بار بار گلابی کا منہ لے کر چومتی تھی اور مستی میں آ کر خود بھی گاتی تھی ابھی شراب نوشی جاری تھی کہ عمرو نے دیکھا کہ ملکہ مسند پر بے ہوش پڑی ہے۔ پائجامہ رانوں تک چڑھ گیا ہے دوپٹہ کہیں پڑا ہے سینہ کھل گیا ہے عمرو نے موقع غنیمت جانا اور فوراً ملکہ کی زبان نکال کر سوئی سے چھید دیا اور پھر ملکہ کو خیمہ کے ستون سے باندھ دیا۔ بے ہوشی دور کرنے کا فلیتہ سلگا کر اسے سونگھایا ملکہ کو چھینک آئی اور چھینک کے ساتھ ہی ملکہ ہوش میں آ گئی۔

عمرو نے ملکہ کو سلام کیا اور کہا باجی آپ نے ہمیں ہرن نہ منگا دیا ملکہ نے چاہا کہ جواب دے لیکن زبان چھدی ہوئی تھی بولا نہ گیا سارا نشہ ہرن ہو گیا۔ گھبرا کر ملکہ نے عمرو سے اشاروں میں پوچھا کہ آخر معاملہ کیا ہے عمرو نے کہا ملکہ تو نے دیکھا میں نے تجھے کس طرح گرفتار کیا اب اگر تو نے میری اطاعت نہیں کی تو تیری جان نہیں بچے گی۔ تجھے راہی ملک عدم کر دوں گا ملکہ نے کہا مجھے آزاد کر دو میں تمھاری اطاعت کے لیے تیار ہوں یہ سن کر عمرو نے سوئی اس کی زبان سے نکال دی اور اسے آزاد کر دیا۔ آزاد ہو کر ملکہ سوچنے لگی جس طرح اس عیار نے میرے ساتھ فریب کیا ہے اسی طرح میں بھی اس کے ساتھ دغا کروں گی۔ اس میں ایسی کیا لیاقت ہے کہ مجھ ایسی ساحرہ اس کی اطاعت کرے۔ یہ سوچ کر ملکہ نے غصہ سے عمرو کو دیکھا عمرو نے کہا اے ملکہ یہ نہ سوچنا کہ اب تو آزاد ہو گئی ہے عمرو تیرا کچھ نہ بگاڑ سکے گا میں تجھے اس طرح مار سکتا ہوں جیسے کوئی چیونٹی یا مچھر کو مار سکتا ہے اس کے بعد عمرو نے لقا کے خلاف خدا کی

وحدانیت کے سلسلے میں ایک لکچر دیا اس کا اثر ملکہ کے دل پر بہت ہوا۔ عمرو کے گانے پر تو پہلے سے فریفتہ تھی دوڑ کر عمرو کے قدموں پر سر رکھ دیا اور عرض کیا میں ایک کنیز ناچیز آپ کی ہوں عمرو نے سر اس کا اپنے سینے سے لگایا اور کہا پہلے تو میں از راہ عیاری تجھے اپنی بہن کہتا تھا اب تو سچ مچ میری بہن ہو گئی ہے۔

# علامتوں کا زوال: انتظار حسین

یہ کون نہیں جانتا کہ منٹو اور بیدی نے افسانے کو جہاں چھوڑا تھا وہیں سے انتظار حسین نے نئے افسانے کو آگے بڑھایا "آخری آدمی"، "زرد کتے" اور "شہر افسوس" ان کی کامیاب کہانیاں ہیں۔ کہانیوں کے علاوہ انھوں نے "بستی" جیسا ناول بھی لکھا ہے لیکن "علامتوں کا زوال" ان کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ ان کے ایک مداح نے مجھ سے کہا کہ انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ وہ علامتوں سے تنقید کا آغاز کرتے ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کی گفتگو مرغی کے انڈے سے نکل کر کلچر تک آجاتی ہے۔ یار مزا آجاتا ہے جب وہ کلچر کے پس منظر میں یہ بتاتا ہے کہ شاعری کیا ہے قسم خدا کی تنقید میں فکشن ڈال دیتا ہے حالانکہ یورپ کے افسانہ نگار فکشن میں تنقید ڈال دیتے ہیں پڑھ کے تو دیکھو جیسے فسانہ عجائب میں ہوتا ہے نا اس کی تنقید میں طوطا درخت سے گر کر پٹخنی کھاتا ہے اور آدمی بن کر پھر اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔

انتظار حسین کسی افسانہ نگار کی کہانی کا حوالہ دیتا ہے جس میں ایک کوچوان اور گھوڑے کا قصہ ہے غریب کوچوان کا بیٹا مر جاتا ہے لیکن وہ افلاس کا مارا کوچوان یہ غم اٹھائے دن بھر سواریاں ڈھوتا رہتا ہے۔ اس کی ہر سواری اپنی دنیا بھر کی باتیں اس سے کرتی ہے لیکن جب کوچوان اپنے بیٹے کی موت کا ذکر کرنا چاہتا ہے تو سواری کی منزل آجاتی ہے۔ غرض اس بیچارے کوچوان کا دردناک قصہ سننے کی زحمت کوئی نہیں اٹھاتا۔ یہاں تک کہ آخر کار کوچوان

تھک ہار کر جب اپنے گھر پہنچتا ہے تو وہ مجبوراً اپنے بیٹے کی موت کی کہانی اپنے گھوڑے کو سناتا ہے۔

انتظار حسین کہتے ہیں کہ بھائی ان دنوں لکھنا اور سنانا ایسا ہے جیسے گھوڑوں کو کہانیاں سنانا۔ آج کا لکھنے والا اندھے بہرے معاشرے میں پیدا ہوتا ہے یہاں یہ لکھنے والا نہ میر اور غالب بن سکتا ہے نہ عرفی اور نظیری آج کل تو کلچرڈ بننے کے لیے یونیسکو کے علاوہ اعجاز حسین بٹالوی سے ملنا بھی ضروری ہے۔ دیکھو نا اب عراق پر بمباریوں نے ثابت کر دیا ہے کہ انسان کو کلچرڈ بننے کے لیے کم سے کم ڈیکوئر بننا ضروری ہے۔ میری جان آپ کو انتظار حسین کی تنقید میں غلیل، جنگل، اکتارہ، دوتارہ، گنبد، تصوف اور بزرگان ملک و ملت سب کا ذکر ملے گا۔ ان کی تحریروں میں شیخ ابوالقاسم گورگانی کا یہ قول مجھے بہت پسند آیا کہ حضرت نے فرمایا ہے کہ میں نے اپنے نفس کو سانپ کی شکل میں دیکھا دوسرے صوفی نے کہا میں نے اپنے نفس کو چوہے کی صورت میں دیکھا ابوالعباس نے کہا میں نے اسے کتے کے بھیس میں دیکھا۔

انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ تصوّف کے بڑے بڑے تجربوں اور علامتوں کا ذکر ہنستے کھیلتے کر دیتے ہیں البتہ اشتہار بازی سے انھیں چڑ ہے اور وہ دوسروں کی مصنوعات کو بھی ذرہ بھر نقصان نہیں پہنچانا چاہتے۔ انھوں نے ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ جس طرح محلہ کے کسی دقیانوسی بوڑھے کو لوگ بیگن کا نام لے کر چڑاتے ہیں اسی طرح میں کوکا کولا کا نام لے کر آج کے مہذب آدمی کو چھیڑوں مجھے اچھا نہیں لگتا۔

انتظار حسین کا غم یہ ہے ان کی ہند اسلامی تہذیب کی علامتوں پر زوال آ گیا ہے۔

قصہ کوتاہ انتظار حسین کے مداح سے اپنی جان چھڑا کر ایلفن اسٹریٹ سے میں نے ان کی کتاب "علامتوں کا زوال" خریدی۔ ٹائیٹل پیج پر ایک پیالہ

بنا ہوا تھا جو کئی جگہ سے ٹوٹا ہوا تھا یہ پیالہ بذات خود مشرقی تہذیب کی علامت لگتا ہے۔ کتاب پڑھنے سے پتہ چلا کہ اگر انتظار حسین کا کوئی فلسفہ ہے تو وہ یہ ہے کہ ہماری ہند اسلامی تہذیب کی علامتوں کا زوال ہو رہا ہے اور یہ کہ ہماری جدید شاعری اس اسلامی تہذیب سے کٹ کر رہ گئی ہے بلکہ خود ہماری تہذیب کی سالمیت ہی رخصت ہو گئی ہے اس لیے ہمارا فرض یہ ہے کہ ہم اپنی آتش رفتہ کا سراغ لگائیں۔

انتظار حسین اپنے آپ کو سن ستاون کے لشکر کا ہارا ہوا سپاہی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اب چونکہ سن ستاون کی لڑائی ختم ہو چکی ہے اس لیے اب میں دھواں گاڑی یعنی ٹرین سے نہیں لڑتا بلکہ اس ہنگامے میں جو سواریاں گم ہو گئی ہیں میں ان سواریوں کا کھوج لگا رہا ہوں۔

خیر انتظار حسین اپنی تہذیب کا سراغ لگانے کے سلسلے میں دلی سے میدان کربلا اور جنگ بدر تک پہنچنا چاہتے ہیں ان کی رائے میں اگر پاکستان کا کہانی کار سن ستاون اور معرکہ کربلا اور جنگ بدر سے اپنا رشتہ جوڑے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ جو نیا قومی احساس تعمیر ہو رہا ہے اس میں چودہ سو سال کا تاریخی شعور شامل ہے وہ کہتے ہیں کہ ہمارا افسانہ بلکہ ہمارا زمانہ کسی نئے صوفی کا منتظر ہے وہ کہتے ہیں قیس و فرہاد ہجرت کر گئے اور طور پر ایسی بجلی گری ہے کہ غزل میں اب اس کا کوئی نشان نہیں ملتا۔

انتظار حسین تصوّف کے قائل ہیں ان کا کہنا ہے کہ جو چیز ہمارے اندر مر گئی ہے اسے اب تصوّف ہی زندہ کر سکتا ہے جہاں تصوف کی روایت موجود ہو اور شاعری اس سے فائدہ نہ اٹھائے تو وہ جدید شاعری بن جاتی ہے رسالوں میں تو چھپتی ہے لیکن کسی کے دل پر اثر نہیں کرتی۔

نئے صوفی کا انتظار کوئی بُری چیز نہیں ہے لیکن ہمیں یہ حق ہے کہ ہم انتظار حسین صاحب سے پوچھیں کہ آخر نئے صوفی سے کیا مراد ہے؟ مجذوب

فرنگی تو نہیں فلسفہ خودی تو نہیں۔ یونگ کی اجتماعی نفسیات تو نہیں؟ پھر آپ نے اپنی کتاب میں کسی نئے صوفی کے ممکنہ وجود کی طرف اشارہ کیوں نہیں کیا۔ کہیں ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، جیلانی کامران یا مظفر علی سیّد میں سے کوئی نیا صوفی تو نہیں جس کا انتظار آپ کر رہے ہوں پھر آپ کی کشور ناہید میں بھی تو اس عہد کی نصف قلندر ہونے کے امکانات ہیں۔ انتظار حسین صاحب کہتے ہیں کہ نہیں۔ خیر چھوڑیے ان باتوں کو یہ بتائیے مشرقی تہذیب کی علامتوں کو زوال کیوں آیا۔ ہماری تہذیبی سالمیت کیوں قائم نہیں رہی؟ ہاں ایک سوال یہ بھی ہے کہ اگر ہم کسی نئے صوفی کے منتظر ہیں تو پھر سر محمد اقبال نے تصوّف کے خلاف جو کچھ لکھا ہے اس کی تردید کس طرح کریں چلیے انفرادی زندگی اور نجات کا مسئلہ تو تصوّف سے حل ہو سکتا ہے اور ممکن ہے کہ محبوب حقیقی کا وصل بھی حاصل ہو جائے مگر تصوّف کے پاس اجتماعی مسائل کا حل کیا ہے، اسلحہ کی دوڑ یا میدان جنگ کے مسائل کو تصوّف کیسے حل کرے گا نیا تصوف کیا راستہ دکھائے گا۔ اجتماعی زندگی سے فرد کا رشتہ تصوّف کس طرح قائم کر سکتا ہے اس پر ہمارے انتظار حسین صاحب نے کوئی روشنی نہیں ڈالی۔ البتہ یہ کتاب "علامتوں کا زوال" انتظار حسین کی کہانیوں اور ان کے ناولوں کو سمجھنے میں مددگار ہو سکتی ہے۔

علامتوں کا زوال دراصل مثالیت پسند کلچر کے زوال کا نوحہ ہے دوسری بات یہ کہ انتظار حسین کو یورپ سے بیر ہے اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یورپ کی آمد ہی نے مشرقی تہذیب کو روبہ زوال کیا وہ کہتے ہیں سور اور مغربی تہذیب دونوں پلٹ کر کبھی نہیں دیکھتے۔

سور کے بارے میں تو ساقی فاروقی بہتر بتا سکتے ہیں کہ سور پر طبع آزمائی بھی ساقی فاروقی ہی نے کی ہے۔ مغربی تہذیب کے بارے میں البتہ میں یہ ضرور کہوں گا کہ یہ پلٹ کر پیچھے ہمیشہ دیکھتی رہی ہے خاص طور سے یونان کو اور

اگر کچھ موقعہ ملا تو اسکندریہ، مصر اور سمیریا کو بھی آثار قدیمہ اور لسانیات سے ان کی دلچسپی بڑھتی ہی جارہی ہے اب تحقیقات فریزر سے بہت آگے نکل گئی ہیں۔

مغربی تہذیب نے دو دل کو لبھانے والے تصوّرات بڑے زور و شور سے پیش کیے ایک اشتراکیت اور دوسرا انسانیت، اشتراکیت کو گورباچیف کی نظر لگ گئی اور خلیج کی جنگ میں جس طرح عورتیں، بچے، بڑے، بوڑھے جنگ کی ہولناکیوں کا شکار ہوئے ایسا لگتا ہے کہ انسانیت بھی ان کے ساتھ رخصت ہو گئی ہے۔

انتظار حسین کے مداح کی ساری باتیں سننے کے بعد جب میں نے کتاب دیکھی تو یوں لگا جیسے اب واقعی آسمان پر مرغی کے سفید انڈے کا نشان نظر آئے گا اور پھر خدانخواستہ قیامت آجائے گی اچھا ہوا کہ سامنے کبوتروں کی چھتری آگئی۔ اس پر ایک سفید کبوتر آنکھیں موندے بیٹھا تھا۔ سمجھ میں نہیں آیا کہ کون تھا میں سوچتا رہا کہیں انسان تو نہیں ہے جو اس علامتوں کے زوال کے موسم میں کبوتر بن گیا ہو لیکن یہ تو آدمی ناصر کاظمی یا انتظار حسین کی صحبت ہی میں جان سکتا تھا کہ آفاق کی اس کارگہہِ شیشہ گری میں علامتی کبوتر بھی بڑی چیز ہیں علامتی کبوتر یعنی سن ستاون کے ہارے ہوئے سپاہیوں کے لیے محبت کے قاصد، امن کے پیغمبر جو کسی آنگن کی چھتری پر بیٹھے اونگھ رہے ہوں۔

اب یہ بات سرعام کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ ہر کلچر اس وقت تک قائم رہتا ہے جب تک اس میں سچائیوں کو قبول کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جس کلچر میں یہ صلاحیت باقی نہیں رہتی وہ کلچر مرجاتا ہے۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ہمارے عہد کی تاریخ ہماری تقدیر ہے اس لیے اس زمانے کے انسان کو آرٹ کی بجائے سائنس اور انجینئرنگ میں دلچسپی لینی

چاہیے اور چونکہ روحانی قدریں مر رہی ہیں اس لیے مادی قدروں کا ساتھ دینا چاہیے ہمیں قدروں کی ضرورت نہیں ہے ہمارے لیے صرف بصیرت کافی ہے آپ کو سن کر حیرت ہوگی کہ یہ اشپینگلر صاحب کے خیالات ہیں۔ یہی وہ خیالات اور احساسات ہیں جنھوں نے انتظار حسین میں اپنی قدروں کی اہمیت کا احساس پیدا کیا ہے اور وہ اپنی ان قدروں کے زوال کا ماتم اپنی تقدیر سمجھتے ہیں ہارے ہوئے لشکر کا سپاہی اپنی گم کی ہوئی سواریوں کی کھوج میں ہے۔

انتظار حسین کی تحریریں بڑی خوبصورت ہیں، ان میں مسائل کی نشاندہی تو ہے لیکن مسائل کا حل نہیں ہے یعنی کہیں درخت سے طوطا گر کر پٹخنی نہیں کھاتا پھر بھی فسانہ عجائب کا لطف آجاتا ہے۔

# آتش فشاں پر کھلے گلاب

آج کی کہانی انسانی تضادات اور انسانی سچویشن کے ابہام کو اپنی ساری پیچیدگیوں کے ساتھ ظاہر کرتی ہے۔ آج کی کہانی تجربہ کا ایسا اظہار ہے جو اپنی مکمل دلچسپی اور گداز کے ساتھ تجربہ کے بنیادی جوہر کی حفاظت کے لیے لکھی جاتی ہے آج کی کہانی آفاقی حقیقتوں سے پیدا ہوتی ہے بلکہ آفاقی حقیقتوں کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے یہ کہانی کسی مخصوص جگہ یا مقام سے اپنا تشخص پیدا نہیں کرتی آج کی کہانی میں اجتماعی لاشعور کی حقیقتوں سے مشابہ امیج تلاش کیا جا رہا ہے۔ ایک نفسیاتی عدم توازن تجریدی شکلوں میں ظاہر ہو رہا ہے۔ یہ نفسیاتی عدم توازن کسی مخصوص خاندان یا کسی مخصوص کلچر سے پہچانا نہیں جا سکتا ہے۔

آج کی کہانی میں اشیاء ضرور موجود ہوتی ہیں مگر ان کا تعیّن زماں و مکاں میں نہیں کیا جا سکتا ان سے کسی مقام کی طرف اشارہ نہیں ہوتا۔ آج کی کہانی میں انسان کی کھوئی ہوئی معصومیت کی بازیافت ایک اہم مسئلہ ہے۔ آج کا انسان اپنے بچپن کی بازیافت چاہتا ہے اور اسی تلاش میں لوگ کہتے ہیں کہ کہانی تجرید کی طرف بھاگ رہی ہے۔

اس سچویشن میں آپ ذرا پاکستان کے ایک نوجوان کی کہانیوں کی کتاب دیکھیے آتش فشاں پر کھلے گلاب ایسا لگتا ہے دنیا پر اب تک بڑی بوڑھیوں کا راج ہے۔

اشرف صبوحی اور ملا رموزی زندہ ہیں۔ ہر جگہ یہ بڑی بوڑھیاں پان کھاتی اور چھالیہ کترتی نظر آتی ہیں ایسا لگتا ہے کہ جیسے ساری کہانیوں میں بڑی بوڑھیاں کہانیاں سناتی رہیں گی جیسے یہ نوجوان کہانی کو کھینچ کر پیچھے لے جانا چاہتا ہے۔ جیسے کسی گاڑی میں بیٹھ کر پیچھے جانے میں مزا آتا ہے۔ جیسے گاڑی کے آئینے میں ساری چیزیں قریب آگئی ہوں جو پیچھے جا چکی تھیں آصف فرخی بھی انتظار حسین کی طرح ناسٹلجیا کا شکار ہے باقر مہدی نے غلط نہیں کہا ہے کہ مجھے انتظار حسین سے یہ شکایت نہیں کہ وہ بھولی ہوئی کہانیاں کیوں لکھتے ہیں۔ مجھے تو اس یکسانیت پر حیرت ہوتی ہے جس سے وہ نکلنے کی کوشش میں مبتلا رہتے ہیں۔ ہجرت کی خوشبو آخر کہاں تک ساتھ دے گی افسوس یہ ہے کہ ہجرت کی یہ خوشبو اس نوجوان سے بھی سے بھی لپٹی ہوئی ہے...... قرۃ العین حیدر کے بارے میں میں نے سنا ہے کہ وہ کہتی ہیں کہ جدید افسانے انھوں نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں لکھے تھے اور انھیں عزیز احمد صاحب نے مبارکباد کا تار دیا تھا کیوں نہ انتظار حسین صاحب بھی اس نوجوان کو جدید افسانہ نگار سمجھ کر ایک تار دے دیں۔

خود انتظار حسین صاحب کہتے ہیں کہ پرانے زمانے میں یہ دستور تھا کہ قافلے کے پیچھے ایک آدمی چلتا تھا جس کے ذمہ یہ دیکھا بھالنا تھا کہ قافلہ والوں کی کوئی چیز گری رہ جائے یا قافلے سے کوئی بچھڑ جائے تو یہ اٹھاتا جائے میں اردو افسانے میں یہی کام کر رہا ہوں۔

پرانی زبان اور پرانے رسوم و رواج سے آج کے کہانی کار کا ایک ہی تعلق ہو سکتا ہے اور وہ تعلق پیروڈی کا ہے یعنی مذاق اُڑانے کا تعلق ........ پیروڈی کا یہ انداز آصف فرخی کی کہانیوں میں جگہ جگہ موجود ہے اور زبان کی بوسیدگی سے اکثر کہانیاں زخمی ہو گئی ہیں اور دو کہانیاں ایسی ہیں جن کا تعلق کسی نہ کسی طرح ہماری سماجی زندگی سے علامتی طور پر جوڑا جا سکتا ہے۔ ایک چیل گاڑی اور

دوسرے آتش دان پر ناچنے والا چوہا ایک کا تعلق ہمارے ماضی اور دوسری کا ہماری موجودہ سچویشن سے کچھ نہ کچھ ضرور ہے حالانکہ کہانی کار خود کہتا ہے کہ ہماری پرورش آوٹ آف ڈیٹ اندازِ فکر کے مطابق ہوئی ہے جہاں کسی کو احساس نہیں تھا کہ پیروں تلے زمین سوکھی جھیل کی طرح ترخ رہی ہے اور آتش فشاں میں کھولتا ہوا لاوا دھواں دے رہا ہے۔ آصف نے اساطیری کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ ایک آدھی علامتی کہانی بھی لکھی ہے۔ ایک آدھ کہانی پیرابل بھی معلوم ہوئی ہے یعنی ایسی کہانی جس میں سچائی کو چھپا کر ظاہر کیا گیا ہے۔ اب ذرا آصف فرخی سے اس کا بیان سنیے۔

"میں اپنے خوابوں کو یوں آزاد کرتا ہوں جیسے کوئی پنجرے سے کبوتر اُڑا دے یہ وہ لال سبز کبوتر ہیں جو صرف سچے موتی چگتے ہیں خوابوں کے ہمزاد پرندے میرے سپنے پھڑ پھڑاتے ہیں۔ جب میں چھوٹا تھا اور کہانی سننے کے لیے ضد کرتا تھا تو مجھے سمجھایا جاتا تھا کہ وقت بے وقت کہانی کہنے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں میری سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ بھلا وہ کون سے مسافر ہوں گے جو چلتے چلتے ایکا ایکی راستہ بھول جائیں گے پتہ نہیں ان مسافروں نے کتنے مسافروں کی راہ کھوٹی کی۔ ان میں سے ایک مسافر کو میں جانتا ہوں جو کہانیاں سننے سے راستہ بھول گیا وہ میں ہوں۔ اس سفر میں جن کہانیوں سے میرا واسطہ پڑا ہے ان میں "ٹیڈی لڑکوں" جیسی کہانیاں بھی ہیں اور "بوڑھی عورتیں" جیسی کہانیاں، داستانیں، حکایتیں، دیومالا، اساطیر، کتھائیں، لوک قصے اور ایک ناول جو منفی انسپریشن کے ایک ہی لمحے میں کچے کرسٹل کی طرح ٹوٹ

گیا۔ میں نے اپنے گھر کی چھت پر لائٹنگ کنڈیکٹر نہیں لگوایا۔ میں تو اس آسمانی بجلی کو پکڑنے کے لیے گرج چمک کے طوفان کے دوران اپنی پتنگ میں مانجھے کی جگہ لمبا تار لگا کر نکل پڑتا ہوں۔"

دیکھیے افسانہ نگار نے اپنی معصومیت کا اور اپنے بچپن کا کتنی خوبصورتی سے اظہار کر دیا مگر یہ بچپن آصف کے لیے کتنا عظیم ہے اس کا اندازہ ان جملوں سے لگا اور چوہا گھبراہٹ میں اِدھر اُدھر بھاگنے لگا مگر پہاڑ سے نکل بھاگنے کی کوشش نہیں کی۔ آگ کے پہاڑ میں وہ دوڑتا پھر رہا تھا پہاڑ کی آگ سے نکل آیا تو نکلتے ہی مر گیا پھر مجھے سراغ ملا جب میں نے اپنے قدموں کی چاپ سنی خشک ریتیلی اور سپاٹ زمین پر بھاگتے ہوئے چوہے کے پنجوں کی کھر کھراہٹ۔

ایک فرانسیسی کہانی یوں ہے کہ ایک شہری چوہے نے دیہاتی چوہے کو دعوت دی اور اپنے مہمان کے لیے عمدہ عمدہ چیزیں لا کر رکھ دیں لیکن فوراً ہی بلی کے غرانے کی آواز آنے لگی لیکن، جب کمرے سے بلی چلی گئی تو دونوں چوہے بل سے باہر نکل آئے شہری چوہے نے کہا چلو اچھا ہوا ایک ٹکڑا گائے کے گوشت کا اور آ گیا۔ شروع کرو مگر دیہاتی چوہے نے کہا میاں مجھے اجازت دو کہ میں شہر کی ان نعمتوں سے بہتر دیہات کا سیدھا سادہ کھانا سمجھتا ہوں جس کے ساتھ موت کی آواز نہیں آتی۔

میرے خیال میں نقادوں کو اتنی اونچی پتنگ نہیں اڑانی چاہیے میں نے سنا ہے دروغ بر گردن راوی کہ فتح محمد ملک صاحب کا بھی خیال ہے کہ میاں آصف فرخی بھی منٹو اور بیدی کی طرح یا اس سے بہتر لکھ رہے ہیں گویا بیدی کیا ہوئے گاڑی کے دو پہیے ہوئے جسے لے کر ہر نقاد سڑک پر دوڑاتا ہے ایک بار خود آصف فرخی نے مجھ سے کہا تھا کہ واٹر کلر یا بچہ کر سکتا ہے یا جینیس میں

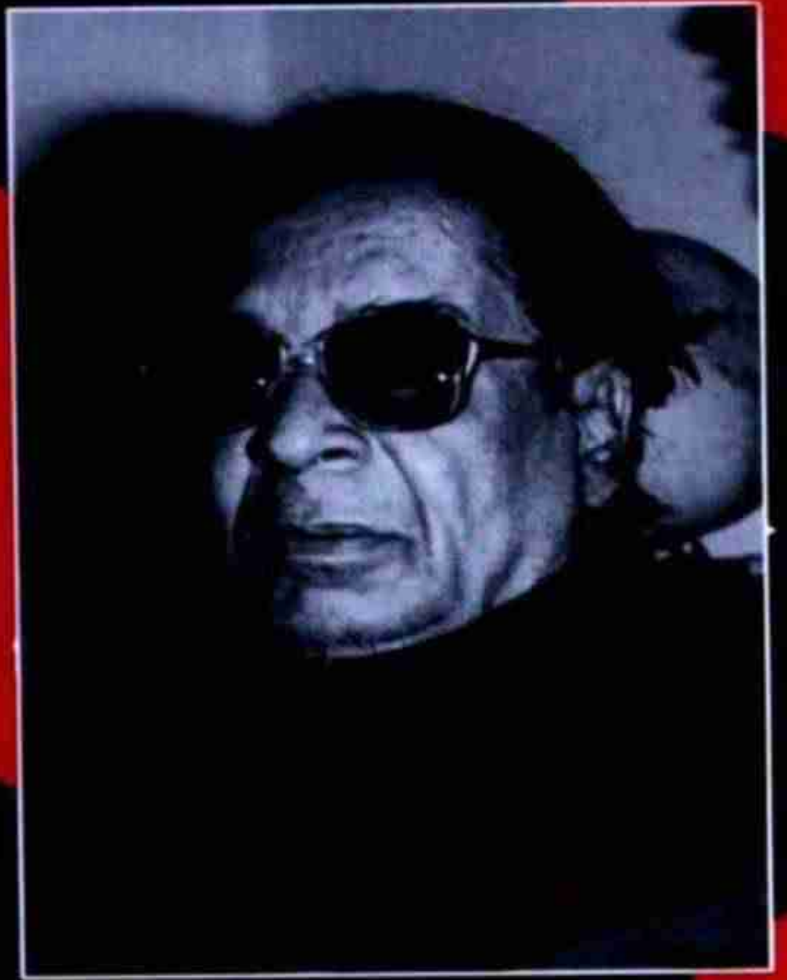
آصف سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ کہانی بچہ سن سکتا ہے کہہ نہیں سکتا کہانی لکھنا جینیس کا کام ہے ہنری جیمس کہتا ہے کہ چھوٹی مگر اچھی کہانیوں کا ایک سلسلہ لکھ دینا پوری ایک زندگی کے لیے بھی ایک خاصا بڑا کارنامہ ہے۔

ذرا اس کتاب کے فلیپ ملاحظہ کیجیے غلام عباس صاحب لکھتے ہیں۔ آصف فرخی کی افسانہ نگاری کی عمر ابھی چھوٹی ہے یہی چار پانچ سال تک مگر اس کم عمری کے باوجود اس نے نئے افسانہ نگاروں کی صفِ اوّل میں جگہ بنالی ہے غلام عباس صاحب یہ بھی بتادیتے کہ وہ اس نئے افسانہ نگاروں کی صفِ اوّل میں کہیں منٹو، بیدی اور اپنے آپ کو تو نہیں سمجھتے خدانخواستہ کیوں کہ اسی قسم کا ایک تجربہ مجھے پروفیسر احمد علی صاحب سے بھی ہو چکا ہے پروفیسر صاحب بڑی دیر تک نئی نسل کی گمراہیاں گنواتے رہے اور یہ بھی کہتے رہے کہ بالخصوص نئی نسل کے شاعر تو پڑھتے لکھتے نہیں اور پرنسپل تک لگ جاتے ہیں میں نے کہا نئی نسل میں وہ کون سا شاعر ہے جو پرنسپل لگ گیا ہے۔

فرمانے لگے فیض احمد فیض

تو اس کتاب پر دوسرا فلیپ مظفر علی سیّد کا ہے لکھتے ہیں آصف فرخی خطرناک حد تک تازہ کار ہے خطرناک حد تک پڑھا ہوا جن ہے خطرناک حد تک واقفیت شناس ہے اور خطرناک حد تک بصیرت مند بھی۔

ملاحظہ کیجیے مظفر علی سیّد صاحب ایک ناک کا مضمون ہو تو کس کس رنگ سے باندھتے ہیں ناک کو اتنے رنگ سے باندھنا واقعی خطرناک ہے۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ اگر آصف فرخی جن ہے تو یہ جن ابھی اپنے بچپن میں بند ہے دیکھیے کب باہر آتا ہے اور اپنے قاری سے جنگ شروع کرتا ہے۔

عقابی

اس کتاب میں میرے والد محترم جناب قمر جمیل کے وہ مضامین شامل ہیں جو انہوں نے ماہنامہ "دریافت" کراچی کے اداریئے کی حیثیت سے لکھے تھے اور وہ مضامین بھی جو اس ذیلی براعظم کے مختلف اہم ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں اور کچھ ایسے بھی جو اب تک غیر مطبوعہ تھے۔

کاشف جمیل